

DUE DATE SLIP**GOVT. COLLEGE, LIBRARY**

KOTA (Raj)

Students can retain library books only for two weeks at the most

BORROWER'S No	DUE DATE	SIGNATURE

हिन्दी-काव्य और उसका सौन्दर्य

डॉ० ओमप्रकाश
का

आलोचनात्मक साहित्य

- | | |
|---------------------------------|----|
| १ आलोचना की ओर | ३) |
| २ भावना और समीक्षा | ४) |
| ३ हिन्दी-प्रलकार-साहित्य | ६) |
| ४ हिन्दी-काव्य और उसका सौन्दर्य | ८) |

हिन्दी-काव्य और उसका सौन्दर्य

लेखक

ओम्प्रकाश

एम ए पी एच डी

अध्यक्ष, हिन्दी-विभाग

हसराम कॉलेज, दिल्ली

१९५७



भारती साहित्य मन्दिर

फव्वारा, दिल्ली

प्रकाशक

गोरोशकर शर्मा

भारती साहित्य मन्दिर

फव्वारा, दिल्ली

एस० चन्द एण्ड कम्पनी
आसफ़गली रोड नई दिल्ली
फव्वारा दिल्ली
सालबाग लखनऊ
माईटीरा गेट जालन्धर

मूल्य ८)

मुद्रक
इशामकुमार गंगे
हिन्दी प्रिंटिंग प्रेस
ब्रीन्स रोड, दिल्ली

सहधर्मिणी
कैलाश
को

F. G. SECTION.

भूमिका

कलागत सौन्दर्य का विवेचन भारतीय काव्यशास्त्र में 'सौन्दर्य' शब्द के माध्यम से नहीं हुआ। काव्य-रस या रमणीयार्थ बोध का उल्लेख करते हुए काव्य-सौन्दर्य और उनके उपकरणों की धानुषंगिक चर्चा अवश्य मिलती है किन्तु वह समस्त चर्चा सौन्दर्य शब्द की प्रवाचीन व्याख्या से बहुत कुछ भिन्न है। प्राधुनिक युग के काव्यालोचन में सौन्दर्य को काव्य का जीवित मानकर उन्नत वैज्ञानिक पद्धति से गम्भीर विवेचन-विस्तार प्रारम्भ हो गया है। इन विवेचन का माध्यम अविज्ञान में पारवात्य काव्यालोचन के सिद्धान्त है जो अफ़तानू और सरस्तू से लेकर त्रौवे तक विविध रूपों में विकसित होते रहे हैं। अफ़तानू ने 'दि टू, दि गुड एंड दि ब्यूटिफुल' के रूप में जिस 'ब्यूटिफुल' का संकेत किया था वह सुन्दर की भूमिका में सामने आया और उसके बाह्य एवं आन्तरिक स्वरूप का आख्यान प्रारम्भ हुआ। ईसा की उन्नीसवीं शती के अन्तिम चरण में 'सत्य, निव, सुन्दरम्' के रूप में जो सिद्धान्त-वाक्य बंगला भाषा से हिन्दी में आया वह भी कदाचित् पाश्चात्य भीमानों की विचारधारा से ही नहीं बल्कि शब्दावली से भी प्रभावित था। फलतः सौन्दर्य के स्वरूप-विन्तन के साथ समीक्षा का क्षेत्र भी उसी धारणा के आलोक में विकसित होना प्रारम्भ हो गया।

मस्कून काव्यशास्त्र में वसोक्तिकार कुन्तक और पंडितराज जगन्नाथ ने अपने काव्य-नक़्शों में रमणीय तत्त्व का समावेश करके सौन्दर्य के प्रति अपनी व्याख्या व्यक्त की है। कुन्तक ने 'बन्धुसौन्दर्यसम्पदा' कहकर वाक्यान्वित्य में ही सौन्दर्य स्वीकार कर उसे काव्य सजा देने का साधन किया है। पंडितराज जगन्नाथ ने 'रमणीयार्थ प्रतिपादक' शब्द को काव्य मिद्ध करते हुए सौन्दर्य को रमणीय के भीतर समाविष्ट करने का चातुर्य प्रदर्शित किया है। किन्तु ये दोनों शब्द 'सौन्दर्य' की प्रवाचीन व्याख्या के न तो समकक्ष हैं और न सर्वथा उम व्यापक परिधि को घेरकर सौन्दर्य का चित्र प्रस्तुत करने में समर्थ हैं। कुन्तक ने 'बन्धु सौन्दर्य सम्पदा' के अन्तरंग और बहिरंग नामक दो भेद करके उसे व्यापक अवश्य बनाया है। अन्तरंग वर्ण में सौभाग्य और बहिरंग में सावग्य धर्म की प्रतिष्ठा सौन्दर्य की घोर ही इंगित करनेवाली है किन्तु सावग्य का विवरण प्राधुनिक सौन्दर्य शब्द को सर्वतोभावेन समाविष्ट नहीं करता।

काव्य-सौन्दर्य की चर्चा के प्रसंग में रस या रमणीयार्थ की चिन्ता ही भारतीय साहित्य-माधना का प्रमुख माध्यम रहा है। अन्तर्मुखी चेतना के कारण भारतीय मनीषा में आन्तरिक रस-प्रतीति को ही प्रमुख स्थान प्राप्त होता रहा, सौन्दर्य की अलंकरण का बाह्य उपकरण मानकर काव्य-मर्मरस के रूप में उन्नत वेत्ता वर्ग नहीं हुआ जैसा बहिर्मुखी चेतनाप्रधान पाश्चात्य देशों में हुआ। हमारे यहाँ काव्य के प्राग, रस या ध्वनि की व्याख्या पर ही विशेष ध्यान रहा, जहाँ चिन्तन सौन्दर्य की चिन्ता की गई

और उसी के विस्तार में अनुपम रूप से बाह्य सौन्दर्य के उपकरणों का उन्मेष होता रहा ।

सौन्दर्य शब्द का जैसा व्यापक प्रयोग आधुनिक युग में साहित्यशास्त्र में दृष्टिगत हो रहा है उसकी सीमाएँ निर्धारण करना कठिन है । सुन्दर वस्तुओं के साक्षात्कार से हृदय में जिस आह्लाद की अनुपम सृष्टि होती है वह शब्दों के माध्यम से व्यक्त होकर ही काव्य अभिव्यक्ति प्राप्त करता है । इसी सौन्दर्यानुभूति से उत्पन्न आनन्द को काव्य में रस कहा जाता है । सुन्दर भाव या वस्तु आनन्दप्रद होने के कारण हमारी चेतन सत्ता की प्रशंसा बन्दकर हमारी कल्पना की उर्वर और स्मृति की उल्लसित करने में सहायक होते हैं । जब हम शब्दों द्वारा सौन्दर्यानुभूति का प्रकट करने लगते हैं तभी अभिव्यक्तिनात्मक सौन्दर्य का एक रूप हमारे सामने आ जाता है । जर्मन दार्शनिक हीगेल ने शब्द की हमारी आत्मा के सबसे निकट ठहराया है । शब्द ही साहित्य है यह कहना भी एक सीमा तक अनुचित नहीं है, यह कथन प्रति व्याप्त हो सकता है, किन्तु प्रव्याप्त कथन इसे नहीं माना जा सकता । अतः साहित्यिक सौन्दर्य के पारशी को शब्द से ही अपनी जिज्ञासा प्रारम्भ करनी होती है ।

सौन्दर्य के वस्तुगत या व्यक्तिगत होने की बात भी सौन्दर्य-विश्लेषण के प्रसंग में प्रायः उठती है किन्तु प्रस्तुत सदर्भ में मैं उस प्रश्न के विवाद में नहीं जाना चाहता । जिस ग्रन्थ के सम्बन्ध में मुझे अपने विचार व्यक्त करने हैं उसका साक्षात् सम्बन्ध काव्य-सौन्दर्य की चरम सत्ता है, उसके स्वरूप की भीमासा करना न तो ग्रन्थकार का उद्देश्य है और न उनकी सीमा मर्यादा ही मैं वह आता है । हमारी सौन्दर्यानुभूति, काव्य के प्रसंग में, किसी पारिवर्षिक पदार्थ तक सीमित नहीं रहती, वह शब्दायं के माध्यम से भाव-जगत् की निधि बनकर हमें सौन्दर्य के पूर्ण विवर्तित रूप का दर्शन कराना चाहती है । अतः सौन्दर्य के प्रकृत प्रमाण में हम काव्य-सौष्ठव के विधायक प्रस्तुत तत्त्वों पर ही विचार करना समीचीन समझते हैं ।

जैसा कि मैंने पहले कहा है कि काव्य में सौन्दर्यविधायक तत्त्वों की छानबीन करते हुए प्राचीनों ने रस और रमणीयत्व के बाद जिस उपकरण की सर्वाधिक उपादेयता स्थापित की वह अप्रस्तुत योजना या प्रलकार है । 'हिन्दी काव्य और उसका सौन्दर्य' ग्रन्थ में इसी अप्रस्तुत काव्य-सौन्दर्य का गवेषणात्मक अध्ययन उपस्थित दिया गया है । लेखक के मत में काव्य की आत्मा तो उसकी भाववस्तु ही है किन्तु काव्य-परिच्छेद का भी अर्थ स्थापित है और जब तक उसका यथावत् मूल्यांकन न किया जाय, काव्य-सौन्दर्य की ठीक-ठीक हृदयगत करना सम्भव नहीं । अतः काव्य-सौन्दर्य का विश्लेषण करते समय उसके बाह्यरूप की बिन्नी भी तरह उपेक्षा सम्भव नहीं है ।

काव्य में सौन्दर्य का स्थापन करते समय जब केवल अप्रस्तुत योजना पर ही ध्यान दिया जाता है तब वर्ण-वस्तु और वर्णन-प्रणाली दोनों के पार्यन्त की बात खान सामने उपस्थित होती है । वर्णन-सीती और वर्णन-सामग्री को वेदाव ने क्रमशः विनिष्ठानकार और सामान्यातकार नाम से व्यवहृत किया है । प्रस्तुत ग्रन्थ के लेखक ने वर्णन-नामग्री तक ही अपने अध्ययन को सीमित करके अभिव्यक्ति शक्ति के निदान

पक्ष को छोड़ दिया है। वर्णन-संती और वर्णन-सामग्री में सामेक्षिक महत्त्व की स्वीकृति निश्चित रूप से स्थिर नहीं की जा सकती किन्तु इन दोनों का व्यतिरिक्त हो इस बात का निदर्शन है कि काव्य-मीमांसा में दोनों का समता विशिष्ट स्थान है और इनमें से किसी भी एक का अध्ययन काव्य-सौन्दर्य को उद्घाटित करने में बड़ा उपयोगी निश्च होना। लेखक ने वर्णन-सामग्री का अध्ययन करने में एक तर्क दिया है, उनका मत है कि "वस्तुन-सामग्री का अध्ययन जितना वैविध्यपूर्ण और पुष्पता-मय होगा उतना दर्शन-संती का नहीं, क्योंकि वह सैद्धान्तिक तथा धर्मोत्त है।" लेखक के तर्क में शक्ति है क्योंकि वह मूल ज्ञान का पोषक है किन्तु यह तर्क संती के समतार-जन्म मोहक भावपूर्ण को प्राञ्जल नहीं कर सकता। संती में भी वैविध्य और वैविध्य के लिए पूरा अवकाश रहता है यह वैविध्याभाव के आरोप से उते दबाया नहीं जा सकता। वर्णन-सामग्री में वास्तव पक्ष की प्रबलता तथा देश-काल की सामाजिक, राजनैतिक तथा धार्मिक परिस्थिति के अध्ययन में सहायक होने के कारण उसका अनुशीलन अधिक व्यापक फलक पर सम्भव होता है। लेखक ने काव्य-सौन्दर्य के वर्णन-सामग्री पक्ष को बचन करते समय कहा कि इसी भाव की अपने सामने रखा है। वस्तुन अध्ययन में वीरगाथाकाल से ऐतिहासिक काव्य परम्परा तक की काव्य-सौन्दर्य विषयक वर्णन-सामग्री का पर्यालोचन किया गया है। प्रदेश काल की परिस्थितियों का विश्लेषण करने के बाद, काल विशेष की सामूहिक चेतना के प्रेरक तत्वों पर विचार किया गया है। इसके अतिरिक्त प्रत्येक काल के प्रतिनिधि कवियों की भावधारा का अवगाहन वर्णन-सामग्री के आधार पर सर्वथा नूतन संती में हुआ है। केवल नूतन होने से ही कोई वस्तु शाह्य नहीं होती, उसकी पुष्पता का मापदण्ड मौलिकता के साथ सम्बन्धिता भी है। वहना न होना कि इस समीची पर यह प्रबंध पूर्णरूपेण सरा उतरता है। अपने कथन की पुष्टि में प्रबंध से वृत्तिपत्र प्राथमिक अवतरणों को उदाहरण करना में आवश्यक समझता है।

"हिंदी काव्य और उसका सौन्दर्य" ग्रन्थ में लेखक ने वीरगाथाकाल से ऐतिहासिक काल तक के काव्य की वर्णन-सामग्री का अध्ययन प्रस्तुत किया है। वीरगाथाकालीन काव्य में नारी का विश्लेषण जिस रूप में हुआ है उनका वर्णन करने हुए लेखक ने उनके दो रूप स्थिर किए हैं, एक वीर माता का और दूसरी वीर पत्नी का। इन दोनों रूपों का बोध वर्णन-सामग्री के आधार पर किस प्रकार सम्भव है और वर्णन-सामग्री के अन्तर्गत में ये रूप कहाँ ठिपे हुए हैं यही इस अध्ययन की विशेषता और मौलिकता है। इसी प्रकार वीर-काव्य-परम्परा पर संस्कृत साहित्य का प्रभाव दिखाते हुए लेखक ने वर्णन-सामग्री द्वारा उस प्रभाव को स्थिर करने में अपने अनुशीलन की साधकता व्यक्त की है। अप्रस्तुत योजना में अलंकार-प्रयोग पर गहरे उतरकर विचार करने की वीसी भी लेखक की प्रतिभा का अच्छा परिणय देती है। सूफी काव्य पर विचार करने समय कथा-परम्परा का प्रारम्भ और उस पर निर्देशी प्रभाव की छानबीन वर्णन-सामग्री को ध्यान में रखकर की गई है। सूफी कवियों की वर्णन-सामग्री का आधार किमुद भारतीय न होते हुए भी अलंकार-बचन में भारतीयता का

पुट द्रष्टव्य है। लेखक ने इस प्रयोग में वर्णन-शैली पर भी यथास्थान दृष्टिपात किया है। सूफी कवियों में हेतुप्रेक्षा और प्रत्यनीक के प्रयोग का चमत्कार स्पष्ट करते हुए उसके आधार पर सूफी कवियों की मनोवृत्ति आंकने का प्रयत्न सर्वथा मौलिक एवं नवीन है।

निर्गुण काव्य की पृष्ठभूमि लेखक ने बड़ी भावुकतापूर्वक शैली से शक्ति की है। निर्गुण भक्त कवियों की अग्रस्तुत योजना पर विचार करते हुए जिन उपकरणों का ग्रन्थेपण किया है उनमें से अनेक गहरी सूक्ष्म-सूक्ष्म के द्योतक हैं। कबीर की वर्णन-सामग्री के आधार पर उनकी मनस्थिति का अध्ययन कदाचिन् पहली बार सामने आया है। नारी की निन्दा करनेवाले कबीर का मन घरेलू जीवन में कितना अनुरक्त था और चक्की-चूल्हे की दुनियाँ उन्हें कितनी भाती थी, यह उनकी वर्णन-सामग्री से मली भाँति आँका जा सकता है। उनकी वर्णन-सामग्री का समस्त सौन्दर्य इस दुःखमान् जगत् से जुटाई हुई सामग्री में ही दृष्टिगत होता है। उनकी अग्रस्तुत योजना का आधार कल्पना या कवि-गरिषादी न होकर स्थूल जागतिक पदार्थ हैं। "कहीं अनाज फटकने का सुप है तो कहीं सायंकाल को खाने का चबेना है, कहीं वर्षा में न जलने वाली गीली सक्की है तो वहीं खीरी चावल ले जा रही है, वहीं गली-गली में गोरस मारा-मारा फिर रहा है तो कहीं मदिरा बड़े ठाड़ से दुकान पर बिक रही है, कहीं तेल की बूंद पानी में फँसी हुई है तो वहीं कुएं में ही भाँव पड़ी है।" बहने का तात्पर्य यह कि कबीर आदि निर्गुण भक्तों की काव्य-सामग्री के आधार पर उनकी अन्तर्वृत्तियों का और उनके परिदेश का बहुत अच्छा अध्ययन सम्भव है। यदि इस प्रकार के अध्ययन को आधार बनाकर सामाजिक तथा धार्मिक परिस्थितियों का अनुशीलन किया जाय तो ऐतिहासिक एवं सांस्कृतिक तत्वों का चयन सम्भव हो सकता है।

वृष्ण काव्य की वर्णन-सामग्री का अध्ययन लेखक ने विद्यापति से रसखान तक किया है। वृष्ण काव्य की सामग्री विलक्षण है। भक्त होने पर भी जीवन के भोगश का जैसा व्यापक वर्णन इन कवियों के काव्य में मिलता है उतना कदाचिन् रीतिकालीन काव्य में भी उपलब्ध नहीं है। कारण स्पष्ट है; शृंगार के उन्वयन को दिता में प्रवृत्त वृष्ण भक्त कवियों ने लौकिक-काम और भोग का सर्वथा निरस्तार नहीं किया बरन् लौकिक शृंगारिक बिन्दु को ही उगाठना मान में स्वीकार कर घाने इष्टदेव को सय प्रकार की माज-सज्जा से सजाकर भक्तों के मनन-ध्वस्तन या भजन-पूजन के लिए अर्पित किया था। फलतः उनकी वर्णन-सामग्री भक्ति और शृंगार दोनों कोटि के उपकरणों से उपेत होने के कारण अधिक समृद्ध बन गई। मायुष्य और प्रेम का वर्णन भी उनकी सामग्री को प्रभावित करने वाला सिद्ध हुआ। वैयक्तिक जीवन में भक्त होने पर भी वे अपने इष्टदेव को सब प्रकार के भोग-विलास, वैभव और ऐश्वर्य से मण्डित देखने के अभ्यासी थे। वृष्ण-भक्ति में निर्वेद या वैराग्य भावना का अभाव है फलतः उनकी वर्णन-सामग्री में इस प्रकार के तत्वों का समावेश नहीं हुआ। मूर और मीरा, रसखान और पद्मानन्द सभी भानन्द और उत्साह की अग्रस्तुत योजना करते हैं। उनके

उरमान, उनकी उत्प्रेक्षाएँ, उनके सच सभी जीवन के दृश्यपक्ष के साथ समुन्न होकर जगन् का मांसल चित्र प्रस्तुत करने वाले हैं। कृष्ण-भक्ति-काव्य का सौन्दर्य व्रज के भक्ति सम्प्रदायों के कवियों में जितनी पूर्णता के साथ दृष्टिगत होता है उतना अन्य कवियों में नहीं है। गोस्वामी हिनहरिवंश, व्यास, ध्रुवदास, श्रीमद्, स्वामी हरिदास, भगवत रसिक, सहचर सुख, बहरिध्यासेव आदि कवियों की वर्णन-सामग्री इतनी समृद्ध है कि उसका अध्ययन भक्ति काव्य के अध्ययन में बड़ा सहायक निम्न होगा। लेखक ने प्रसिद्ध कवियों का अपना अध्ययन योग्य रखा है और उनमें से कवियों के काव्य-सौन्दर्य का पर्यवेक्षण नहीं हो सका।

राम काव्य के अध्ययन में तुलसी और केशव को प्रतिनिधि कवि के रूप में स्थान दिया गया है। तुलसी के विशाल साहित्य से बिजुल वर्णन-सामग्री एकत्र कर उसका सौन्दर्य सामने लाया गया है। लेखक ने तुलसी के वैविध्य को ध्यान में रखकर सौन्दर्य के जो विषय चयन किये हैं उनमें मानस और त्रिासन्निका का ही प्राधान्य है। केशवदास के अध्ययन में लेखक ने मस्कृत शब्दों की छाया का आतिशय प्रदर्शित करके केशव के चमत्कार को एक तरह से समझ सा कर दिया है। केशव की प्राय सभी सुन्दरसूक्तियों के पीछे संस्कृत-उपा का सघन जहाँ एक ओर लेखक के अध्ययन का द्योतक है वहाँ दूसरी ओर केशव की पाश्चिपूरुष भण्डारण प्रवृत्ति का भी परिचय होता है। केशव की वर्णन-सामग्री में सामाजिक जीवन की गहरी छाप है। उनकी वर्णन-सामग्री उनके अपने चारों ओर के वातावरण से एकत्र की हुई भोग्य-सामग्री है।

ऐतिहासिक काव्य को लेखक ने 'शृंगार काव्य' का अभिधान देकर उसके स्वल्प का आह्वान शृंगार की निम्न भावना के आधार पर किया है। इस काव्य के समस्त काव्य की निर्जीव कह देना भी लेखक की दृष्टि से अनुपयुक्त नहीं है। उनके मत में इस काव्य में शृंगार न होकर शृंगार-रसाभास मान है। 'श्रेय, प्रीति या स्नेह के नाम पर मान कामाचार की सहर्ष ही इस काव्य का प्राण है। कामुकता का यह काव्य दार्शनिक जीवन को सुख समय में बहलाने का जब बार-बार प्रयास करता है तब उस मध्य का सहसा स्मरण हो जाना है जो घरने ह्लास एव परवश अस्तित्व को रंगीनी से घनकादर वास्तविकता की भूतने में प्रयत्नशील हो। X X इस विलासी काव्य में जीवन को आध्यात्म प्रभावित करने की शक्ति नहीं थी इसलिए इसका प्रणयन बिलसे बिलसे बुद्धि के रूप में ही हुआ।" लेखक ने इस युग के काव्य को भवमादपूर्ण विलास का जर्जर काव्य मानकर ही उसका मूल्यांकन किया है। लेखक की नैतिक भावना इतनी प्रबुद्ध प्रतीत होती है कि वह काव्य-सौन्दर्य विधायक-कला का मूल्यांकन भी नैतिकता के मापदण्ड से ही करना उचित समझता है। तद्वय कल्याणसौख्य के लिए नैतिकता का यह आरोप कला-मनोशा में कहीं तक समीचीन है इनका विश्लेषण न करते हुए मैं इतना ही कहना चाहता हूँ कि लेखक की भावना कुछ भी हो किन्तु उन्होंने अपने पृष्ठों में जिन समृद्ध वर्णन-सामग्री का चयन किया है वह काव्य-सौन्दर्य और कला-समीक्षा दोनों दृष्टियों से अनुपम है। विद्वानों की समृद्ध-वर्णन-सामग्री को पढ़कर पाठक विस्मय विमुग्ध हुए बिना नहीं रह सकता। नागर और ग्राम्य चित्रों का जो

चित्र लेखक ने प्रस्तुत किया है वह सर्वथा नूतन है। पनानन्द की वर्णन-सामग्री में भी काव्य-सौन्दर्य और चमत्कार की अनुपम उदा दृष्टिगत होती है।

मक्षेप में, 'हिन्दी काव्य और उसका सौन्दर्य' ग्रन्थ के प्रतिपाद्य विषय का परिचय देने के बाद ये इस अध्ययन की उपादेयता के सम्बन्ध में दो शब्द कहकर इस भूमिका को समाप्त करता है। इस ग्रन्थ के निर्माण से विगत छह सौ वर्ष की हिन्दी काव्यधारा के उस पक्ष का बोध होना है जो अप्रस्तुत योजना अथवा वर्णन-सामग्री द्वारा अप्रत्यक्ष रूप से अभिव्यक्त हुई है। लेखक ने यद्यपि प्रबन्ध के कान्तेवर को ध्यान में रखकर केवल प्रतिनिधि कवियों के काव्य-सौन्दर्य पर ही विचार किया है किन्तु इस कारण काव्य-सौन्दर्य की समग्रता में कोई न्यूनता नहीं आई। इसी प्रणाली पर यदि अप्रस्तुत-योजना के पूरक पक्ष-वर्णन-सौंदर्य—का भी अध्ययन किया जाय तो हिन्दी काव्य का समस्त सौन्दर्य (कलापक्ष) उद्घाटित हो सकेगा। इस ग्रन्थ को पढ़कर मेरी यह धारणा और अधिक पुष्ट हुई है कि हिन्दी काव्य की वर्णन-सामग्री के आधार पर काव्य-सौन्दर्य का ही बोध नहीं होना बल्कि हिन्दी-भाषी प्रदेश की सरासरी विविध परिस्थितियों का भी चित्र आकार ग्रहण करता है। प्रस्तुत ग्रन्थ में लेखक ने जिन सामग्री का गवेषणात्मक अनुशीलन किया है वह सूक्ष्मातिमूर्धम वस्तुविचार से लेकर स्थूलतम दैनिक जीवन की मोटी-मोटी घटनाओं और वस्तुओं को मूलतन्त्र बनाने में समर्थ है। सौन्दर्य का एकपक्ष (वर्णन-सामग्री) जब इतना समृद्ध और परिपुष्ट है तब उसके सभी पक्षों का उद्घाटन तो निश्चय ही सौन्दर्य की निरतिशय वैभवा सामग्री सामने लाने में समर्थ होगा।

डा० श्रीप्रकाश ने अलंकारशास्त्र का विवेचनात्मक इतिहास और हिन्दी-काव्य के सौन्दर्य का विद्वेयणात्मक अध्ययन प्रस्तुत कर हिन्दी साहित्य-जगत् में अपना विशिष्ट स्थान बना लिया है। वे स्वतन्त्र चिन्तक के रूप में साहित्यिक जगत् में प्रवेश कर रहे हैं। उनकी प्रतिभा में नवोन्मेष की मौलिकता के साथ स्वयं को व्यक्त करने की निर्भीकता है, उनकी शैली में कृत्रिम की निपुणता के साथ अध्ययन की गम्भीरता है। हिन्दी-जगत् के समस्त इस शीन प्रबन्ध को प्रस्तुत करते समय मुझे पूर्ण विद्वान्ता है कि विद्वत्समाज में इस ग्रन्थ को सम्मान प्राप्त होगा और भविष्य में डा० श्रीप्रकाशजी की लेखनी में और भी ग्रन्थरत्न हिन्दी जगत् को उपलब्ध होंगे।

२१-६-५७

—विजयेन्द्र स्नातक

रीडर, हिन्दी-विभाग

दिल्ली विश्वविद्यालय

अपनी ओर से

'हिन्दी-अलंकार-साहित्य' की भूमिका में मैं तिस चुका हूँ कि 'थ्योरी एण्ड प्रैक्टिस ऑफ़ अलंकार' इन हिन्दी विषय पर लिखा हुआ मेरा भीतिस भागरा विश्व-विद्यालय में 'हिन्दी-साहित्य में अलंकार' नाम से पी-एच० डी० उपाधि के लिए स्वीकृत हुआ, भीतिस के दो भाग थे जिनको ५-६ वर्ष बाद परिवर्द्धन-परिशोधन के अनन्तर 'हिन्दी-अलंकार-साहित्य' और 'हिन्दी-काव्य और उसका सौन्दर्य' नाम से अधिकारी विद्वानों के समक्ष उपस्थित कर रहा हूँ।

'हिन्दी-अलंकार-साहित्य' वैज्ञानिक अध्ययन था, इसलिए पर्याप्त परिवर्तन हो जाने पर भी उसकी टाइप की हुई प्रति में प्रकाशित रूप का पूर्वाभास सहज ही मिल जाता था, परन्तु प्रस्तुत प्रयत्न साहित्यिक अनुशीलन है, अतः लेखक के व्यक्तित्व के साथ-साथ इसके नवीन रूप में प्रयुक्त परिवर्तन आ गया है। साहित्य वस्तुपरक उतना नहीं जितना कि व्यक्तिपरक, इसलिए साहित्यिक-कृति लेखक के व्यक्तित्व से प्रतिवार्यतः प्रकट होनी रहती है।

मूल कृति में रासो-काव्यो में वर्तमान काव्य तक की अलंकारिक सामग्री का अध्ययन था, इसलिए सन् १९५१ तक इसको 'हिन्दी-साहित्य की अलंकारिक प्रवृत्तियाँ' नाम से प्रकाशित करने का मेरा विचार था। (जिसका संकेत 'अलोचना की ओर', प्रथम संस्करण, पृष्ठ १५, फुटनोट में दिया गया था)। पीछे यह सोचकर कि 'अलंकारिक सामग्री' और 'अलंकारिक प्रवृत्तियाँ' पदों से अधिकतर पाठक 'अलंकार-शैली' का अर्थ लेकर यह समझ बैठते हैं कि इस कृति में भिन्न-भिन्न कवियों द्वारा प्रयुक्त अलंकार छूट गये होंगे, मैंने प्रकाशन से कुछ दिन पूर्व इस पुस्तक को नया नाम दे दिया है। प्रस्तुत रूप में इसका क्षेत्र 'वीर-काव्य' से 'शृंगार-काव्य' तक ही है, प्राधुनिक काव्य पर किसी विश्वविद्यालय में स्वतन्त्र अनुसन्धान हो रहा है उसके स्वीकृत और प्रकाशित होने पर प्रस्तुत प्रयत्न आद्यन्त पूर्ण हो जायगा।

यह स्वीकार करते हुए कि साहित्य कवि और समाज के समानान्तर रूप का प्रतिबिम्बक है, इस ग्रन्थ में मेरा प्रयत्न कवियों के व्यक्तित्व के सूक्ष्म अनुशीलन का रहा है, और मैंने स्पष्टतर स्थूल प्रस्तुत तथ्यों का अनुगमन न करके कवि के व्यक्तित्व को समझने के लिए सूक्ष्म एवं धूमिल अप्रस्तुत योजना का सहारा लिया है। कवि के मनस्त मन्वेतन में परिस्थिति की प्रतिच्छाया बनकर जो नीहार-राशि व्याप्त रहती है वह अलोकसामान्य होने के कारण चयन-वस्तुओं से ग्राह्य न हो सके, परन्तु सहृदयों की भावना-श्रुति के लिए वह प्रस्पृश्य नहीं है। निर्भय होकर राज-मय पर कवि के साथ विचरण करने के कारण समाज में श्रुति प्राप्त करनेवाले

विचार-बृन्द ही कवि के परिजन नहीं हैं, प्रत्युत अन्तःस्थल में निगूढ़ होने पर भी समस्त निया-कलाप को प्रभावित करने वाले आच्छन्न भाव बन्धु भी कवि के अन्तर्गत ही या उनसे भी अधिक निकट सहचर हैं। अतः जब मेरे मन में कवि के प्रति जिज्ञासा उत्पन्न हुई तो मैं अवचेतन-प्रासाद के उन आच्छन्न अतिशयोक्तियों के पास गया और उनको ख्यात परिजनों से मने अधिक प्रामाणिक माना, कही-नही ख्यात परिजनों से भी मैंने वातचीत की और अपने मन की तुष्टि के अनुकूल दोनों के कथनों में से सार चुन लिया। मुझे अपने उद्देश्य में कितनी सफलता मिल सकी है, यह स्वयं मैं भी नहीं जानता। परन्तु मुझे सम्मोह इस बात का है कि जो भावना मेरे मन में विरकास से बँधी हुई थी उसको आज कार्यपरा देख रहा हूँ और मुझे विश्वास है कि जिस कार्य को मैंने आज उठाया है वह भविष्य में अधिकाधिक मनीषियों को आकृष्ट करेगा और साहित्य में आलोचना को एक नवीन गति प्रदान करेगा।

बन्धुवर डॉ० विजयेश्वर स्नातक, एम० ए०, पी०-एच० डी०, ने अपने व्यक्तिगत कार्यों में अत्यधिक व्यस्त रहते हुए भी इस पुस्तक को आद्यन्त पढ़कर इस पर भूमिका लिखना स्वीकार दिया, यह उनके स्नेह का द्योतक है। पुस्तक के पुनर्लेखन, सुद्धीकरण, प्रतिलिपि आदि में अग्रज डॉ० जयदेव, एम० ए०, पी०-एच० डी० तथा बि० प्रवीण कुमार नागर बी० ए० (ग्रामर) ने अनेकशः हाथ बँटाया है। मैं इन स्नेहियों का हृदय से कृतज्ञ हूँ।

३१-५-५७

ओम्प्रकाश

विषय-सूची

विषय	पृष्ठ
१. विषय-प्रवेश	१-१०
सम्बोद्धति, काव्य का जन्म, काव्य का परिच्छेद, काव्य का अप्रस्तुत पक्ष, प्रस्तुत अध्ययन	
२. बीर-गाथा काव्य	११-३७
पृष्ठभूमि, राजनीतिक परिस्थिति, सामाजिक जीवन, काव्य-परम्परा, अप्रस्तुत योजना	
पृथ्वीराज रासो ✓	२५-३१
परमाल रासो	३१-३४
बीसलदेव रासो	३४-३७
३. सूफी काव्य	३८-८१
पृष्ठभूमि, सूफी कवि, कथा की परम्परा, विदेशी प्रभाव ✓	
पद्मावत ✓	५२-६३ ✓
काव्य-सौन्दर्य ✓	६१-८१
सौन्दर्य-योजना पर विदेशी प्रभाव	
पद्मावत तथा चित्रावली	७५-८०
इन्द्रावत तथा अनुराग भाँसुरी	८०-८१
शेष रचनाएँ	
४. निर्गुण काव्य	८२-१०६
पृष्ठभूमि, सामान्य विशेषताएँ, निर्गुणिए या सन्त	
निर्गुणी का व्यक्तित्व	
महारमा कबीर ✓	९१-१०७
कबीर की साखियाँ	
कबीर के गीत	
अन्य निर्गुणी कवि	

५ कृष्ण काव्य	११०-१६४
जयदेव	१११
विद्यापति	११२-१२४
सूरदास	१२४-१५७✓
श्री भागवत प्रसंग	
सूर की राधा	
- मीराबाई	१५७-१६१
रत्नलाल	१६१-१६४
राम काव्य	१६५-२१६
तुलसीदास	१६७-२०२
रामचरितमानस	१८४
विनय पत्रिका	१८४
केशवदास	२०२-२१६
रामचन्द्रिका	२०३-२१६
७ भृगुदास-काव्य	२१७-२६१
बिहारीलाल	२२०-२४५✓
घनानन्द	२४५-२६१
८ परिशिष्ट—सहायक पुस्तकों की सूची	२६३-२६८
(क) सस्कृत	२६४-२६६
(ख) हिन्दी	२६६-२६७
(ग) अंग्रेजी	२६७
(घ) बंगाली	२६८
(ङ) अन्य	२६८

विषय-प्रवेश

शब्दोत्पत्ति

पत्थर के एक टुकड़े को हाथ में लेकर जब मैं लकड़ी के तख्ते पर फेंकता हूँ तो मेरी शक्ति पत्थर के माध्यम से लकड़ी को व्यस्त करती हुई ध्वनि का रूप धारण कर लेती है, यदि पत्थर के इस टुकड़े को तोड़े के खट पर फेंका जाय तो तोड़े को व्यस्त करती हुई मेरी शक्ति सम्भवतः ध्वनि तथा अग्नि दो रूपों में प्रकट हो, इसी प्रकार भिन्न-भिन्न वस्तुओं को व्यस्त करके मेरी शक्ति ध्वनि, अग्नि, प्रकाश, विद्युत् तथा चुम्बक इन पाँच रूपों में से एक या अधिक रूपों में व्यक्त होगी। शक्ति के इन पाँच रूपों में से 'ध्वनि' सर्वाधिक ग्राह्य है, और माध्यम तथा वस्तु की व्यक्तिगत विशेषताएँ शक्ति के इस रूप को जितना प्रभावित करती हैं उतना दूसरों को नहीं। सत्य तो यह है कि शक्ति का यह ध्वनि-रूप सर्वाधिक वस्तुओं (माध्यम तथा प्रताडित वस्तु) के आकार, रूप, आयु तथा दशा के अनुसार परिवर्तित होता रहता है। यही कारण है कि अपने कमरे की किवाड़ों और साँकल को ध्वनि सब पहिचान लेते हैं, सड़क के एक किनारे पर खड़े होकर मुननेवाले भ्रम्यस्त लोग यह जान जाते हैं कि दूसरे कोने से आने वाली 'बस' किस मॉडल की है और कितनी पुरानी है, वाइसिकिल की घड़ी और मोटर का हॉर्न यह बताना देते हैं कि भाग्यनुक परिचित है या अपरिचित, और यदि परिचित है तो राम है या श्याम।

प्रचेतन वस्तु में ध्वन्युत्पत्ति बाह्य शक्ति-संयोग से ही सम्भव है, परन्तु चेतन में इसकी अपेक्षा नहीं, वातावरण-विशेष की परिस्थिति भी पशुओं तथा पक्षियों के हृदय में अभिव्यक्ति की आकुलता उत्पन्न कर देती है, और 'ध्वनि' के स्थान पर 'शब्द' को जन्म देती है। मानवोत्तर जीव आत्माभिव्यक्ति में जिस 'शब्द' का प्रयोग करते हैं, वह उनके 'भाव' का वाहक है, 'विचार' का नहीं, क्योंकि मानवोत्तर जीवों का व्यवहार रागात्मक तरंगों से निर्मित है, बुद्धि-विकास का परिणाम नहीं, यह अभिव्यक्ति वैचित्र्य में सीमित परन्तु बल में प्रसीम है। जीवों की यह शब्दात्मक अभिव्यक्ति जीवन में निरन्तर दृष्टिग्न होती है। ऊषा की सूचना से ही ताम्रचूड़ प्रसन्न होकर तारस्वर में बोलने लगता है, सन्ध्या की सातिमा को देखकर ही पक्षीवर्ग चहचहाता हुआ अपने नीडों को चल देता है, ऋतुओं और कालों का आभास पक्षियों को अनुप्य से पूर्व ही मिल जाता है। राम के वन-गमन पर राजप्रासाद के शश्वों की कण्ठ त्रुणा का वर्णन तुलसी ने तथा कृष्ण के मथुरा चले जाने पर शो-कुल की हृदय-वेधक हूक का वर्णन सूर ने किया है, युद्धस्थल में स्थित अश्व तथा हस्ती के बर्ज से उनके स्वामी की दशा का ज्ञान दूरस्थित स्वजनों को हो जाता है। शक्ति का जो रूप जब मैं 'ध्वनि' कहता हूँ वह यही चेतन में 'शब्द', ध्वनि बाह्य-शक्ति-जन्य है और शब्द आत्माभिव्यक्ति-रूप।

ऊपर हमने शब्द को आत्माभिव्यक्ति का रूप बतलाया है, ध्वनि को नहीं, परन्तु यह कथन निर्विरोध रूप से सत्य नहीं है। यद्यपि जब पदार्थ आत्माभिव्यक्ति में समर्थ नहीं, परन्तु चेतन तो जब के माध्यम से आत्माभिव्यक्ति में स्तर रहते हैं, संगीत की सारी सज्जा आत्माभिव्यक्ति ही तो है—संगीत में तो अभिव्यक्ति से अधिक, कभी-कभी उसके अभाव में भी, मोहिनी शक्ति कायं करती है, यथा कुरम को फँसाने के लिए बीणा-वादन कदाचित् वादक के आन्तरिक उत्साह को व्यक्त नहीं करना प्रयुक्त मुख्य हरिणां पर मोहिनी डालने का साधन-भर है। जब एक वादक बाद्य यन्त्रों को ध्वनित करता है तो उस जड़-चेतन-संयोग में जब के माध्यम से चेतन की शक्ति अभिव्यक्ति के निमित्त ध्वनि का जो सार्वक रूप ग्रहण करनी है उसे 'नाद' कहते हैं। 'नाद' अभिव्यक्ति, अतः सृष्टि का प्रथम निदर्शन है, इसीलिए कुछ सम्प्रदाय 'नाद' को सृष्टि की प्रादि अभिव्यक्ति मानकर उसको 'वेद' का अग्रज घोषित करते हैं। व्याकरण शास्त्र के मूलाधार मातृशब्द सूत्र भी नाद के ही रूप माने जाते हैं, मन्त्र तथा तन्त्र में नाद की शक्ति ही काम करती है। सामाजिक स्तर पर नाद का क्षेत्र संगीत है और शब्द का साहित्य, यद्यपि परस्पर साहाय्य तो सर्वत्र वाञ्छित है ही।

काव्य का जन्म

शब्द चेतन हृदय की अभिव्यक्ति है, इसके दो रूप हैं, स्वानुभूति तथा सामान्यानुभूति, स्वानुभूति अतानुभूति होने के कारण सत्त्व, रजस् तथा तमस् तीनों गुणों की उपाधि से आच्छिन्न हो सकती है, परन्तु सामान्यानुभूति अखण्ड होने के कारण सर्वदा सात्विक है, पहिली पशु, पक्षी तथा मानव सबके द्वारा समान रूप से सम्भव है परन्तु पिछली केवल मानव का एकाधिकार है। मानव पशु है इसलिए वह अपने सुख से मुन्नी तथा अपने दुःख से दुःखी होता है, परन्तु वह पशु से कुछ अधिक भी है इसलिए वह दूसरे के सुख-दुःख का अनुभव कल्पना द्वारा कर लिया करता है, शीञ्च-मिथुन में से एक के निषण पर दूसरे की कृष्णा का अनुभव करते हुए महुँपि बाल्मीकि की चाणी आदिकाव्य का पूर्वाभास बन गई थी। पशु की अभिव्यक्ति प्रत्यक्ष एवं तात्कालिक अनुभूति से उद्भूत होती है, रोदन, क्रन्दन, हास्य, आक्रोश आदि उसके उदाहरण हैं, परन्तु काव्यात्मक अनुभूति या तो परानुभूति की अभिव्यक्ति है या स्वानुभूति की धावति^२। कुछ व्यक्ति ऐसे होते हैं जिनके व्यक्तित्व में हृदय-तत्त्व नष्टप्राय है, साहित्यिक दृष्टि से वे जड़ या अचेतन हैं, दूसरे ऐसे हैं जो केवल अपनी ही अनुभूतियों का भार वहन कर सकते हैं, वे पशु हैं, उनका व्यक्तित्व अल्प एवं सकुचिन् है, परन्तु थोड़े से ऐसे भावयोगी हैं जो प्राणीमान की अनुभूति को अपनी अनुभूति बना लेते हैं। स्वानुभूति और काव्यानुभूति

१ नृत्तावसाने नटराजराजो ननाद द्वक्तां नवपञ्चवारम् ।

उद्धतुं काम मनवावितिद्वान् एतद्विमर्शं शिवसूत्रजालम् ॥

२ अग्रं वो वक् वडूँ सर्वथ ने वविता का लक्षण यह बतलाया है—

पोइट्रो इन वो स्पोनटेनियस ओवरफ्लो ऑफ पोवरफुल फोर्गिंग । इट टेक्स इट्स प्रॉरिजन फ्रॉम इमोशन रिचलंकिट इन टूँनविबिलिटी ।

में जन्यजात भेद चाहे न हो परन्तु उनकी अभिव्यक्तियाँ चिन्त प्रकार की होती हैं। काव्यानुभूति वैयक्तिक न होकर सामान्य है इसलिए इसमें हृदय-पक्ष के साथ-साथ बुद्धि-पक्ष का भी तुल्ययोग होता है और यही बुद्धिपक्ष इन दो प्रकार की अनुभूतियों का व्यावर्त्तक धर्म है, इसीलिए काव्य के तीन उत्तरो^१ (बुद्धि, भावना तथा कल्पना) में से पादचाल्य आलोचक बुद्धि-तत्त्व को प्रथम तथा भाव-तत्त्व को द्वितीय स्थान देते हैं।

यदि अनुभूति काव्यानुभूति बनकर तदनुरूप अभिव्यक्ति चाहती है तो उसे शब्द के साथ-साथ अर्थ का भी रूप स्वीकार करना होगा, शब्दाभिव्यक्ति स्वानुभूति का सहज माध्यम है परन्तु शब्दार्थाभिव्यक्ति काव्यानुभूति का ही प्रकटीकरण। इसीलिए संस्कृत के पुराने आचार्यों ने काव्य का लक्षण शब्दार्थाभिव्यक्ति^२ मात्र ही स्वीकार दिया था, काव्य की जो भी लक्षणमूल या वर्णनरूप विशेषताएँ हैं वे शब्द और अर्थ के इसी अपूर्व योग को आधार मानकर चलती हैं और संगीत से साहित्य का पृथक्त्व भी अर्थत्मिकता पर ही निर्भर है।

अस्तु, शक्ति के तीन ध्वनि, नाद तथा शब्द स्वरूपों में पारिवारिक एकता होते हुए भी व्यावसायिक भेद है, ध्वनि निर्विशेष है, नाद वाद्ययन्त्राश्रित और शब्द संगीत तथा साहित्य दोनों में समानता का भाजन होते हुए भी एकाकीपन में संगीत का आश्रय-दाता है और अर्थ-संयोग में साहित्य का प्राण। काव्य या साहित्य शक्ति के स्वयम् शब्द-रूप पर आश्रित होकर अर्थ के वैशिष्ट्य से अपना स्वतंत्र अस्तित्व बनाये हुए है, इसी वैशिष्ट्य के कारण यह संगीत की अपेक्षा अधिक आयुष्यान्तया सचरणशील है। काव्य का परिच्छेद

शब्दार्थप्राण काव्य सामान्यानुभूति की अभिव्यक्ति होने के कारण एक ओर अन्तर्गन् से अनुप्रेरित है तो दूसरी ओर बाह्य-जगत् से अनुप्राणित। काव्य के दो पक्ष होने हैं, प्रस्तुत तथा अग्रस्तुत, और दोनों पर ही देश-काल की परिस्थितियों का प्रमित प्रभाव पाया जाता है। युग-विशेष के प्रमुख काव्यों को पढ़कर हम यह जान लेते हैं कि उस युग के मानव का जीवन कैसा था, उसकी क्या समस्याएँ थी, उसकी राजनीतिक, आर्थिक तथा सामाजिक दशा कैसी थी और बुरा-भला, कर्त्तव्य-अकर्त्तव्य, पाप-पुण्य आदि के विषय में उसकी क्या धारणाएँ थी। कवि कथानक के समष्टि एवं पात्रों के निर्माण में जिन सिद्धान्तों को स्वीकार करता है वे उसके आदर्श माने जा सकते हैं, स्थान-स्थान पर संवाद, उपदेश आदि के व्याज से अपने विचारों की अभिव्यक्ति बहु करता ही जाना है। काव्य का प्रस्तुत पक्ष निरचय ही कवि के उस व्यक्तित्व का चोत्क है जिसका निर्माण उस कवि की परिस्थितियों ने किया था और इसी व्यक्तित्व का अध्ययन काव्य के अध्ययन का विचारात्मक फल है।

कवि ने जो कुछ सिद्धान्त-रूप से, कथानक के निर्माण द्वारा, अथवा पात्र-सृष्टि में अभिव्यक्त कर दिया वह उसका प्रस्तुत पक्ष है, उसका अध्ययन आवश्यक है। परन्तु

१ हडसन एन इन्ट्रोडक्शन टू दी स्टडी ऑफ लिटरेचर, पृ० १४।

२ शब्दार्थो सहितो काव्यम्। (भाष्य-काव्यालंकार)

तद्दर्शनी शब्दार्थो - (भामह काव्यप्रकाश)

इस अध्ययन से भी अधिक आवश्यक है कवि और काव्य का अर्पस्तुत पक्ष, जो प्रनायास ही प्रनावृत्त हो गया है, कवि ने निस्संकोच भाव से घोषणापूर्वक जो कुछ कह दिया केवल वही उसके विषय में प्रमाण नहीं, प्रत्युत जिसे कहते कहते वह एक गया वह भी उतना ही या उससे भी अधिक मूल्यवान् है। यदि मनोवैज्ञानिक दृष्टि से देखें तो कवि की आज्ञा से पाठक के सम्मुख आने वाले भाव और विचार कवि के विषय में उसको उतना नहीं बता सकते जितना कि कवि से आँख छिपाकर चुपचाप भाँकने वाले घोर बाहर आने के लिए व्याकुल समय के सीकचो पर सिर पटक पटक कर मूर्च्छित हो जाने वाले भाव और विचार, उप-चेतन के ये ही प्रतिविम्ब कवि के विषय में निष्पक्ष साक्षी हैं, कवि की वाणी समय के अग्रगण्य से जनपथ पर विपरण करती हुई जो हाव-भाव और संकेतो द्वारा कह गई वही उसके घर का रहस्य है, कवि ने शब्दों को जो कुछ कहने की आज्ञा दी उससे अधिक यदि प्रमादवश भी वे हमको बता जायें तो हम अपनी सफलता पर धन्य हो जायेंगे। अस्तु, काव्य का, प्रस्तुत पक्ष निश्चय ही महत्त्वपूर्ण अध्ययन का विषय है परन्तु उसका अग्रस्तुत पक्ष महत्त्व के साथ-साथ प्रमाण-रूप से अधिक विश्वसनीय भी है।

जीवन की सरसता-नीरसता, सुख-दुःख, उत्साह-वैराग्य आदि के साथ-साथ काव्य का परिच्छेद भी परिवर्तित होता रहता है, बाहरी सज-धज और तड़क-भड़क जीवन में प्रधानरसित की चीनक है, एवं वस्त्र-भूषण के प्रति उदासीनता जीवन से वैराग्य बन-लानी है, जीवन-मरण से मुक्ति चाहने वाले साथ और भिक्षु सर्वत्र एक गैरिक वस्त्र धारण करते रहे हैं परन्तु ऐहिक सुखों के उपासक बिसफी राजा एवं थोड़ी जनो से बला को आश्रय तथा आदर मिला है। काव्यशास्त्र में कविता को कामिनी माना गया है जो स्वयं इस ओर संकेत करता है कि कविता में सामाजिक जीवन का प्रतिबिम्ब दिखाई पड़ता है। जिस काल में भौतिक सुखों की पूर्णता होती है उसकी कविता और कामिनी बिना-मुक्त होकर कलामय जीवन भोगती है। जनता का कविता और कामिनी के प्रति दृष्टिकोण भी समानान्तर होता है, बौद्धों और सन्तों ने कामिनी की छाया से भी घृणा की तो उनकी कविता रूप-रंग-हीन एक भिक्षुणी बन गई, संस्कृत साहित्य के धार्मिक-युग में जीवन शान्त एकरस था, कलन काव्य भी उदार, गम्भीर तथा सरल लिखा गया; महाकाव्यों के युग में वेदाभ्यासियों को ब्रह्म कहा जाने लगा तो कविता भी रूप और सौन्दर्य में सिल उठी; कवि जितनी रुचि नायिका के शृंगार में रखता है उतनी ही कविता की सजावट में भी।

सौन्दर्य का जीवन में इतना महत्त्व होते हुए भी कुछ आलोचक उसको आदर की दृष्टि से नहीं देखते, उनके मत में कविता को आँखें नीची करके स्वयं परिपान में

१ वेदाभ्यासजड कथं न विषय-व्यावृत्तरीतूहलो ।

निर्मानु प्रभवेन् मनोहरमिदं रूपं पुराणो मुनि ॥१०॥

(विषमोपदेशीय, प्रथमोऽङ्क)

रगमच पर आकर बिना हिले-डुले अपना सन्देश कह जाना चाहिए। इस अतिसयम के दो कारण हैं। प्रारम्भिक दिनों में कवि औचित्य का सदा ध्यान रखते थे, वे यह जानते थे कि किस भाषा में और किस गद्या में परिच्छद कविता-कामिनी के क्लेवर को बिभू-पित^१ करेगा और कब वह सुस्विहीन भार बन जावेगा, परन्तु पीछे कविता-कामिनी की क्षमता का विचार न रहा और स्वकीय वैभव के प्रदर्शनार्थ कवि ने कविता को आशा दी कि पूर्ण रूप से उसे बिना वह बाहर भाँकने का प्रयत्न न करे। जो सुकुमारी सोभा के भार से ही ठगमग चाल चलती है वह आभूषणों का बोझ बँने संभाल^२ सकेगी, यह विचार विलासी कवियों के ध्यान में ही न आया, वस्तुतः वे उस कविता-कामिनी को जीवनदासी तथा घनने विलास का साधन मात्र समझते थे। सौन्दर्य की भवहेलना का दूसरा कारण आलोचकों का व्यक्तित्व है। काव्य एक घोर कवि के व्यक्तित्व का परिचायक है तो दूसरी ओर पाठक की रुचि का परीक्षक भी। कवि ने तो अपने युग में रहकर अपनी परिस्थितियों में विकसित होकर अपने अभ्युपन-मनन के फलस्वरूप एक काव्य का निर्माण कर दिया, अब उसका स्वागत कैसा होता है यह आलोचक के व्यक्तित्व पर निर्भर है, इसी कारण देश, काल तथा पात्र के भेद से आलोचना में सदा भेद पाया जाता है; राजगुरु बनकर संस्कृत के दरवारी साहित्य का रसस्वादन करनेवाले कैफ़ावदास ने जो काव्य लिखा उसकी राजाश्रय से निराश, जीवन की घुस्सियों में उलझा हुआ, संस्कृत-साहित्य की परम्परा से अपरिचित धाज का मजदूर या कूटनीतिजीवी आलोचक कैसे पसन्द कर सकता है? काव्य सुन्दर हो, इस विषय में मतभेद नहीं हो सकता, परन्तु प्रसाधन की मात्रा तथा परिच्छद के प्रकार पर पाठक और आलोचक एकमत नहीं हैं। कामिनी के समान कविता अपनी नम्रता^३ में आकर्षक नहीं लगती, उसे वस्त्राभूषण की भ्रमणा है; यह वस्त्राभूषण एक श्वेत^४ वस्त्र मात्र हो या अमूल्य रत्नानुरण।

यह एक विचारणीय विषय है कि प्रसाधनजीवन का मापक है या नहीं, विशेषतः कविता के क्षेत्र में प्रसाधन के आधार पर ही यह निर्णय नहीं दिया जा सकता कि

१. "हाउएवर दि धर्मी राइडर्स एम्प्लोइड मीनी फिगर्स इन दिप्रर कम्पोजीशन्स, एण्ड यट वर मोर नेचुरल बॅन दोज यू प्रपोजिट दॅम ऑलटुगॅदर, थीकॅज दे इन्ट्रोड्यूस दॅम इन एन आर्टिस्टिक वे।" (गरिस्टोडल . पोइटिग, पृ० २१७)

२. भूयन भाव सन्हारिहै, शयो यह तन सुबुनार।

मूषे पाँड न घर परे, सोभा ही के भार ॥ (विहारी)

३. "व्हाट इज वलीमर एण्ड एवीडेंट इन एण्ट टु एक्साइट कॉन्टेम्प्ट, जस्ट तावक मॅन यू हैव स्ट्रिप्ड बॅमसेल्फ जॅकड।" (गरिस्टोडल पोइटिग, पृ० २२४)

४. सेत सारो ही सौ राव सेत रंगो स्याम रंग,

सेत सारो ही सौ रंगे स्याम साज रंग में। (गिरिराम)

अमुक काव्य जीवन से अलग-थलग है अमुक नहीं। केवल जैसे चमत्कारी कवियों में प्रसाधन का वैभव पाठक को सिन्न कर देता है, परन्तु सूक्तिकारों के बोरे उद्देश्य जीवन का सार दिखाई पड़ते हैं, खड़ी बोली में नरेन्द्र शर्मा का भीत "आज के बिछुड़े न जाने कब मिलेंगे" अधिक लोकोप्रिय है परन्तु महादेवी वर्मा का "धीरे-धीरे उतर भित्ति से आ वननरजनी" उतना नहीं है। तब तो ऐसा लगता है कि कविता-वनिता विच्छिन्नि-हाव में ही हृदय पर अधिकार करती है। विपरीत उदाहरणों की भी कमी नहीं, 'दिनदपत्रिका' तुलसी का सर्वश्रेष्ठ ग्रन्थ है तथा साग रूपको का विस्तृत चमत्कार भी उसी में सर्वाधिक है, 'साकेत' का नवम सर्ग आलोचना तथा वैभव दोनों ही कसौटियों पर सर्वोत्तम है, बिहारीलाल हिन्दी के उत्तम कवियों में हैं और अनकार का जितना चमत्कार उनमें है उतना अलङ्कृत काल के भी अन्य कवियों में नहीं। तब क्या काव्य-सौष्ठव और सौन्दर्य-सम्पत्ति एक ही गुण के दो असंग-अलग नाम हैं ?

वस्तुतः काव्य का मूल्य उसके भाव-विचार-कोष पर निर्भर है, केवल वेप-भूषा पर नहीं, निश्चय ही परिच्छद धारणकर्ता के विषय में किमी अनुमान को जन्म देने हैं परन्तु तभी तब जब तक कि कोई अन्य ठोस आधार प्राप्त न हो, राजकीय वस्त्र धारण करने वाले को राजपुरुष समझा जायगा, परन्तु यदि यह प्रवाद भी फैल गया कि यह राजपुरुष नहीं बोर है (चुराकर राजकीय वस्त्र धारण कर रहा है) तो फिर कोई भी अनुमान निराशक नहीं हो सकता, कब के आश्रम में भृगुबाबिहारी राजा जब अपनी वास्तविकता को छिपाकर धृकुन्तला आदि के समक्ष पहुँचा तो उन्होंने उनको सामान्य राजपुरुष समझा, जब उसने दुष्यन्त-नामांकित मुद्रिका धृकुन्तला को सिचन से मुक्त करने के लिए दी तो सखियों को तत्काल सन्देह हुआ, परन्तु समाधान होने पर वे फिर उसे सामान्य राजपुरुष ही समझने लगी। अस्तु, काव्य का मूल्य उसके वर्णभाषण से नहीं प्रत्युत उसके विचार और भाव से निर्धारित किया जाता है। परन्तु वर्णभाषण व्यर्थ नहीं हैं, वे विचारों के मूल्य पर तो अनुशासन नहीं रखते किन्तु भाव की प्रति-शयता के मापक हैं। विचार की अभिव्यक्ति सरल तथा सहज रूप से भी हो सकती है और भावना की मोहिनी में लपेटकर भी, जब विचार सरल एव सौम्य रूप से पाठक के सम्मुख आवेगा तब उसकी स्वीकृति गाम्भीर्य में निहित रहेगी, परन्तु जब वह चम-चमाता हुआ मन पर अधिकार कर लेगा तो उसकी अस्वीकृति असंभव है। जब विचार भावुकता में मर जाने हैं तो भाषा वास्तविक विचारों को व्यक्त नहीं करनी, विचारों के प्रति रचयिता की भावुकता को व्यक्त करती है^१। इस प्रकार की अभिव्यक्ति समभावक को अत्यधिक प्रभावित करेगी, सामान्य पाठक या साहित्यिक समालोचक

१ "दि मोर इमोशनस प्रो प्रपोन ए भेन, दि मोर हिज् स्पीच एवाउण्डस इन फ़िगर्स - फ़ीलिग्स स्वाप्स आइडियाज़ एण्ड संवेज इज् गूड डू एक्सप्रेस मोट दि रिप्र-सिटी प्रॉफ़ यिंस बट दि स्टेट प्रॉफ़ वन्स इमोशनस"।

(राघवन : स्टडीड थीन सम वन्तेप्टस प्रॉफ़ दि अलकारासन)

को नहीं। इसीलिए कवि को यह ध्यान रखना चाहिए कि आत्मकारिक सौन्दर्य प्रमुख न बन जाय, उसका औचित्य उसकी स्वाभाविकता^१ में है, अलंकारों की प्रति रचयिता की रानी में अपरिपाक की चोतक है, इससे अन्वयवस्था तथा सुरविहीनता का अनुमान कर लिया जाता है।^२

काव्य का अप्रस्तुत पक्ष

यह निवेदन कर चुकने के अनन्तर कि काव्य में प्रस्तुत पक्ष से अधिक महत्व अप्रस्तुत पक्ष या परिच्छद का है, और परिच्छद का वैभव कवि के व्यक्तित्व का विशेष परिषय देता है, हमको यह देखना होगा कि परिच्छद अथवा अप्रस्तुत पक्ष का वास्तविक एवं निश्चित अर्थ हम क्या ले रहे हैं। काव्यशास्त्र के पुराने आचार्यों ने काव्य के अप्रस्तुत पक्ष को 'अलंकार' नाम दिया था, और सौन्दर्य की समस्त योजना को वे अलंकार ही कहते थे, परन्तु इस शब्द से छन्दोयोजना, भाषा-व्यवहार आदि का कभी बोध नहीं हुआ। यदि काव्य के प्रस्तुत पक्ष को 'वर्ण्य' कहा जाय तो अप्रस्तुत पक्ष का नाम 'वर्णन' है, यदि प्रस्तुत पक्ष को 'अलंकार्य' कहे तो अप्रस्तुत पक्ष 'अलंकार' है। मातृ ने 'भूषण', 'अलंकृति', 'सन्निवेश',^३ शब्दों का प्रयोग समान अर्थ में किया है, दण्डी में भी 'अलंकार' शब्द का व्यापक अर्थ है, 'अलंकृति' तथा 'अलंकार' शब्दों को पुराने आचार्य रामानाथों ही समझने थे। वामन ने 'अलंकार' शब्द का प्रयोग सकोण तथा व्यापक दोनों अर्थों में कर दिया, वे सौन्दर्य-मात्र को भी अलंकार कहने लगे और सौन्दर्य के अतिशयता धर्म को भी। हिन्दी में आचार्य केशव ने 'अलंकार' शब्द का व्यापक अर्थ लिया है, उनका अनुकरण गुरुवीर पाण्डेय, बेनी प्रवीण, तथा पद्मनदास^४ ने किया। पण्डित रामचन्द्र शुक्ल ने काव्य-योजना के दो भेद किये हैं—'वर्ण्य वस्तु' तथा 'वर्णन-प्रस्तावनी'^५, और 'वर्णन-प्रस्तावनी' को उन्होंने 'अलंकार' का पर्याय माना है। यदि केशव को आधार मानकर चर्में ही अप्रस्तुत पक्ष या 'वर्णन-पक्ष' का नाम अलंकार है, इसके दो भेद हैं, साधारण या सामान्य तथा विशिष्ट। 'सामान्यालंकार' का अर्थ वर्णन-भाग्य और 'विशिष्टालंकार' का अर्थ वर्णन-शैली है, इसीलिए विशिष्टालंकार को ही भाषा का भूषण माना गया है।

वस्तुतः अप्रस्तुत पक्ष के दो भेद मानने ही होंगे, एक सामग्री-गत दूसरा शैली-गत। कवि प्रस्तुत के प्रति अपने भाव की व्यक्त करने के लिए जिस सामग्री का उपयोग करता

१ "ए फिगर सुवस बंस्ट थैन इट एस्केप बन्त नोटिस दैट इट इज ए फिगर"।

(लोनजाउनस योन दि सन्नाइम)

२ "दि फिगर्स यूड शुड नोट बी न्यूमरस। दिस थोज सैर ऑफ टेस्ट एण्ड एन अनईबिनेनेस ऑफ रटाइल।" (२१७) (प्रिन्टोटल पोइटिकम)

३ दे० 'हिन्दी अलंकार-साहित्य', परिशिष्ट, पृ० २१४।

४ दे० 'आलोचना की ओर' (परिवर्धित संस्करण), पृ० १८२।

५ दे० 'कविता क्या है' (विन्तामणि I, पृष्ठ १८३)

६ दे० 'काव्य में प्राकृतिक दृश्य' (वही II, पृ० ५)

७ भाषा इतने भूषणनि, भूषिण कीज मित्र। (कविप्रिया, ६, ७)

है वह सामग्री स्वतन्त्र अध्ययन का विषय है और जिन प्रकार से उस सामग्री का उपयोग हुआ है वह अलग शैली-गत अध्ययन का विषय । रमणी के मुख का वर्णन करते हुए एक कवि ने कहा 'मुख मानो चन्द्र है', दूसरे ने कहा 'मुख कमल है', प्रथम वाक्य में वर्णन-सामग्री 'चन्द्र' है और वर्णन-शैली 'उत्प्रेक्षा', दूसरे वाक्य में वर्णन-सामग्री 'कमल' है और वर्णन-शैली 'रूपक', वर्णन-सामग्री की तुलना से हम यह बतला सकते हैं कि दोनों कवियों के मुख-विषयक दृष्टिकोण में क्या भेद है, और वर्णन शैली की तुलना से दोनों कवियों की मुख विषयक हृदयस्थ भावना का हमको ज्ञान हो सकता है । शुभल जी ने कवि-कर्म-विधान में विभाव-पद्य के अन्तर्गत दो रूपों में लाई गई वस्तुएँ मानी हैं—वस्तु-रूप (प्रस्तुत रूप) में तथा अलंकार-रूप (अप्रस्तुत रूप) में, और अलंकार-रूप में लाई गई वस्तु से उनका तात्पर्य 'सामान्यालंकार' अथवा 'वर्णन सामग्री' से ही है । यह प्राश्न्य की बात है कि केवल का विरोध करते हुए भी आलोचक केवल के 'सामान्यालंकार' को आज भी विवेक्य समझने है और वर्णन-सामग्री को अलंकार नाम से ही अभिहित किया जाता है ।

यह प्रश्न किया जा सकता है कि अप्रस्तुत के वर्णन-सामग्री (सामान्यालंकार) तथा वर्णन-शैली (विशिष्टालंकार) पद्यों में से आलोचक की दृष्टि में कौन अधिक महत्वपूर्ण एवं प्रामाणिक है । इसका उत्तर यही होगा कि यद्यपि ये दोनों परस्पर में नितात्त स्वतन्त्र नहीं हैं, फिर भी वर्णन सामग्री कवि की रचि वा छोटन करती है, और वर्णन-शैली कवि की भावना वा—वर्णन-शैली तो वर्णन-सामग्री के आधार पर ही उसके प्रति कवि के अनुराग की मापक है, मुख को चन्द्र कहनेवाला उसके नयनानन्द-कारक अमृतमय रूप का प्रशंसक है, यदि हम प्रशंसा में उमने उमना अलंकार का आश्रय लिया तो उसकी भावना हल्की मानी जायगी, उत्प्रेक्षा में कुछ बलवती और रूपक में नितान्त बलवती, क्योंकि उस दशा में मुख तथा चन्द्र में अभेद ही हो गया । वर्णन शैली सूक्ष्म भावना का माप-यन्त्र है परन्तु वर्णन-सामग्री की छाँट मिलित विश्व में से केवल वस्तु-विशेष पर केन्द्रित होने के कारण मन के झुकाव अथवा रचि का प्रमाण है । वर्णन-सामग्री का अध्ययन जितना वैचित्र्यपूर्ण तथा सूचनात्मक होगा उतना वर्णन-शैली का नहीं, क्योंकि वह सैद्धान्तिक तथा अमूर्त है ।

रचि-वैचित्र्य से वर्ण-विषय की समानता में भी वर्णन-सामग्री में वैचित्र्य होगा, यह तो सिद्ध है, परन्तु कभी-कभी कवियों की रचि वर्ण-विषय के वैचित्र्य में वर्णन-सामग्री की समान योजना कर देती है, वस्तुतः प्रस्तुत और अप्रस्तुत में से एक में साम्य और दूसरे में वैषम्य रचि-भेद पर आश्रित रहता है । उदाहरण के लिए प्रस्तुत-वैषम्य में अप्रस्तुत-साम्य के दो छन्द देति—

(क) बागों ना जा रे, तेरे बाया में गुलजार ।

करनी-क्यारी बोट के, रहनी कब रसवार ।

दुरमति-बाग उठाद के, देखें अजब बहार ।

गन माली परजोमिए, करि सजम की धार ।
 दया-पोर सुखे नहीं, छमा सोंच जल धार ।
 गुन श्री' घमन के बीच में फूला अजब गुलाब ।

मुविन कती सतमाल की पहिऊ गूँथि गलहार ॥ (कबीर)

(स) बागन काहे को जाग्रो पिया, घर बंठे हो बाग लगाय दिखाऊँ ।
 एडो अनार सो मोर रह्यो, बहियाँ दोउ चपे सी डार नवाऊँ ।
 छानित में रस के निभुआ, अए घूँघट खोलि कं दाख बताऊँ ।

टांगन के रस के चसके रति फूलनि को रसखानि लुटाऊँ ॥ (रसखान)

कबीर और रसखान दोनों ने ही शरीर को वाटिका बनाया है, परन्तु एक के लिए निर्गुण प्रणाली पर पुरुष का शरीर वाटिका है और दूसरे के लिए विज्ञान-भारा ते निश्चिन्त युवती का कलेवर वाटिका है, एक से शान्त रस की उपलब्धि होती है दूसरे से शृंगार रस की । अन्तु का यह वैषम्य दोनों कवियों की शक्ति पर पर्याप्त प्रकाश डालता है ।

प्रस्तुत अध्ययन

यह कहा जा चुका है कि काव्य-गत सौन्दर्य का अध्ययन करते हुए काव्य के प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत दो पक्ष माने जा सकते हैं, और क्योंकि इस अध्ययन का उद्देश्य कवि के व्यक्तित्व का यथासम्भव परिचय प्राप्त करना है इसलिए प्रस्तुत पक्ष में आने वाली सामग्री की अपेक्षा अप्रस्तुत पक्ष की सामग्री अधिक प्रामाणिक अथ सामनायक है—उन पर कवि का ज्ञात समय नहीं होता अथ वह उसके अन्तर्गत के अनेक रहस्यों की सूचना दे सकती है । अप्रस्तुत पक्ष के दो रूप हैं वर्णन-सामग्री तथा वर्णन-शैली, हमने अपना अध्ययन वर्णन-सामग्री तक सीमित रखा है, वर्णन-शैली की तो यत्र-तत्र सहायता ही ली है । यदि कैदावदास की अश्रावणी का प्रयोग करें तो हमारा यह अध्ययन सामान्यालंकार तक सीमित है, और सामान्यालंकार की सामग्री की परीक्षा करके ही हमने कवि एवं काव्य के व्यक्तित्व के सम्बन्ध में सामान्य निष्कर्षों पर पहुँचने का प्रयत्न किया है ।

यह कहना अनावश्यक है कि हिन्दी में यह अध्ययन अपने रूप तथा गुण में सर्वांगत भौतिक है । अब तक कवियों और काव्यों के जितने अध्ययन हुए हैं उनमें उनका परिचय, उनका दर्शन, उनकी काव्य-कला तथा उनका महत्त्व और योगदान ही विवेचन और परीक्षण के विषय बने हैं । व्यक्तित्व के अध्ययन के प्रयत्न हुए ही नहीं, और यदि किसी ने सकेत किया है तो केवल प्रस्तुत एवं प्रतिपाद्य सामग्री की दृष्टि में रसकर ही, अप्रस्तुत सामग्री के सकेतों से लाभ उठाकर नहीं । अप्रस्तुत सामग्री का इतना अधिक उपयोग किसी अन्य प्रालोचक ने नहीं किया, और अप्रस्तुत सामग्री की 'सामान्यालंकार' के अर्थ में स्वीकृति भी पहिले नहीं हुई ।

अप्रस्तुत सामग्री से हमने जो निष्कर्ष निकाले हैं, वे कितने निश्चिन्त और किस माया में पूर्ण हैं ? यह प्रश्न आद्यन्त हमारे मस्तिष्क में रहा है और यह स्वीकार करने में हमको कोई सकोच नहीं कि अनेक बार हमारे निष्कर्ष निर्वैयक्तिक नहीं रहे ।

अप्रस्तुत सामग्री पाठक के सम्मुख केवल सकेत ही रख सकती है अकाट्य प्रमाण प्रस्तुत नहीं कर सकती, क्योंकि पक्षियों के समान मानो अग्नि के दाप से उसको अशुद्धतापता का वन्यन मानना पड़ता है, फिर सकेत-ग्रहण व्यक्तिगत निरपेक्ष हो भी नहीं सकता। इसलिए यदि मेरे आलोचक-बन्धु "किमपि हृदये कृत्वा मन्त्रमसे" का आरोप लगाते हुए मुझ से असहमत हो तो मुझे आश्चर्य न होगा। अप्रस्तुत सामग्री से जो सकेत मुझे मिले उनको धेने ग्रहण कर लिया, यदि अन्य लोग दूसरे सकेत ले सकें तो वह भी अध्ययन और मनन का ही परिणाम होगा, इसलिए हम दोनों के निष्कर्ष सम्पूर्ण-विधायक भी हो सकते हैं, कम से कम अप्रस्तुत सामग्री से सकेत ग्रहण करके व्यक्तित्व का अध्ययन तो किया गया।

अध्ययन के इस क्रम में हमने देखा है कि व्यक्तित्व के विकास में कतिपय परिस्थितियों का निश्चित योग होता है। इन परिस्थितियों को व्यापकता से मकीर्षता की ओर लाते हुए उनके नाम राजनीतिक, धार्मिक, सामाजिक, साहित्यिक तथा वैयक्तिक परिस्थितियाँ होंगे। राजनीतिक परिस्थिति तो व्याख्यापेक्षणीय नहीं, धार्मिक परिस्थिति में मत-सम्प्रदाय आदि, सामाजिक में जीवनयापन व्यवसाय आदि, साहित्यिक में शिक्षा आदि, तथा वैयक्तिक परिस्थिति में जन्म-जाति, माता-पिता आदि को सम्निहित माना जा सकता है। किम परिस्थिति का किम व्यक्ति पर कितना प्रभाव पड़ेगा—इसका कोई नियम नहीं, समस्त आचार-विचार का स्रजन करनेवाले कबीरदास ने बादशाही अत्याचार के विरुद्ध एक शब्द भी न कहा, यह आश्चर्य का ही विषय है, सात्त्विक प्रेम से आध्यात्मिक प्रेम का मार्ग निकालने वाले भूक्तियों ने राधा का नाम न सुना हो, यह विश्वमनीय नहीं है। फिर भी प्रत्येक युग का अपना एक रंग है जो उस युग के सभी कवियों में पाया जाता है, भक्तिकाल में नारी से दूर भागने की प्रवृत्ति का इतना जोर था कि नारी के उपासक लोक-कहानी-कार भी उसको कोम-कोम कर ही उस पर प्राण देते थे, इसके विपरीत ऐतिकाकाल में नारी जब अशरण-शरण बन गई तो हिन्दुओं के देवता भी उसके पैर पलोटने में अपने को वृत्तकृत्य समझने लगे। वस्तुतः युग और सम्प्रदाय की द्विमुखी छाप तो प्रत्येक कवि पर पड़ी जाती है, शेष तीन के चिह्न भेद के आधार हैं, फलतः हिन्दी-साहित्य की काव्यधाराओं का अध्ययन करने के लिए प्रत्येक धारा के शिरोमणि कवि का अध्ययन ही पर्याप्त है, न जाने क्यों एक आकाश में एक ही चन्द्र उदित होता है; केवल रामभक्तिधारा ही ऐसी अनोखी है जिस पर तुलसी और केशव दो महान् तीर्थ हैं। अस्तु, प्रस्तुत अध्ययन की विन्ध्याटकी में हम केवल शास्त्रमयी तथ्यों पर ही टिक सके हैं, और हृषीकेश दृष्टि फल-यज्ञ-राशि के स्थान पर कोटरम्प पक्षी-वर्ग पर जम गई है।

वीर-गाथा काव्य

पृष्ठभूमि

ब्राह्मण धर्म की विकारग्रस्त यथार्थ प्रथा से विलगितकर जब पददलित जनता ने महात्मा बुद्ध के नेतृत्व में विद्रोह का स्वर उठाया तो देश में आमूल परिवर्तन प्रारम्भ हो गया, पुराने विचार, पुरानी भाषा, पुराना साहित्य, पुराने प्रमाण (धार्मिक ग्रन्थ आदि) सभी को स्वायत्त समझा गया, और बुद्ध के व्यक्तिगत प्रभाव के कारण इस विद्रोह ने थोड़े ही समय में प्रदमन परिवर्तन दिखा दिया, ऐसा जान पड़ने लगा मानो हमने पूर्व या तो कुछ था ही नहीं और यदि था भी तो अधिकतर सारहीन ही था। परन्तु बुद्ध के साथ उसकी छाया भी विनीत हो गई और उसकी पतियाँ सड़सड़ का तूखा शब्द करती हुई अपने निर्जीव अस्तित्व का ही प्रतीक बन बैठी। एक घोर बीढ़ी में विकार पर विकार आने लग गये, दूसरी ओर ब्राह्मण धर्म ने भी सचेत होकर करवट बदली। अतः शंकराचार्य की एक ललकार ने अनेक मतों के छाँके छूँट दिये। बहुत दिनों के उपरान्त वर्णाश्रम धर्म फिर सिंहासनासीन हुआ। पतित बनना में स्वतन्त्र चिन्तन का चिरलोप हो चुका था अतः समाज की अधिकारियों ने अवैदिक मतावलम्बियों के अनाचार को लक्ष्य बनाकर जनता को उनमें विमुख कर दिया और ब्राह्मण धर्म की एक बार फिर प्रतिष्ठा की।

विद्रोह तो धाम्त हो गया परन्तु उसके कुछ चिन्ह न मिट सके, जिनमें से मुख्य भाषाविषयक था, ब्राह्मण धर्म वाले भी यह समझ गये कि अब देववाणी मानव-जगत के लिए व्यवहार्य नहीं रही। अवैदिक अनात्मवाद चिन्तन के क्षेत्र में भाषावाद बनकर आया, और सामाजिक जीवन में वह 'आत्मवाद', आत्म-स्वायत्त तथा स्वानि-सेवा में बदल गया। नारी भोग तथा अविद्वान्त की भी पालना समझी जाने लगी। विद्रोह की प्रतिक्रिया भी जमकर हुई और वेदशास्त्र एवं वेदोक्त गुणों के प्रति भारतक श्रद्धा दिखलाई गई, जनता की भाषा को साहित्य में स्थान देकर उसको सस्कृत भाषा से समझाना प्रारम्भ हो गया। विक्रम को एक सहस्र वर्ष बीत रहे थे कि भाषा में

१ श्री राहुल साहूरायन ने 'सिद्ध-सामत-युग' के 'निरासावाद' (आत्मवाद) का कारण सामन्तों की युद्ध-क्षेत्र में असफलता को माना है, परन्तु वीरकाव्य का भावशास्त्र एक उदात्त भावना को उपज है जिसमें अवसाद की अपेक्षा उत्तम अधिक है, भाषा चलकर अनेक काव्य में अवश्य पराजय का प्रभाव माना जा सकता है।

(देखिए 'हिन्दी काव्य-मार्ग', 'प्रवचनशुद्धि')

२ रिचर्ड इव एम्पिल एवीटेन्स दू ओ देंट बीमन वर एसाइन्ड एन इनफोर्स्वर पोझीशन इन दी सोव्रन स्कूल। (हिस्ट्री ऑफ इण्डिया, पृ० २२५)

३ सन् ई० की १०वीं शताब्दी में ब्राह्मण धर्म सम्पूर्ण रूपसे अपना प्राधान्य स्थापित कर चुका था - - - - -। (६०) (मध्यकालीन धर्मस्थापना)

एक नया साहित्य बनप उठा, जिसका उत्तर भारत के राजपूत राजाओं से निकट सम्बन्ध है, और जिसमें ब्राह्मण धर्म की फिर से स्थापना है।

हिन्दी भाषा का जन्म तो बहुत पहिले ही माना जा सकता है परन्तु हिन्दी-साहित्य का प्रारम्भ इस पुनरुत्थान काल से ही मानना पड़ेगा, उस दिन से आज तक साहित्य में वही अविच्छिन्न विचारधारा दिखलाई पड़ती है, समय-समय पर अन्य प्रकार के विचार भी मिलते हैं, जैसा कि स्वाभाविक है, परन्तु उनका परिपाक भी ब्राह्मण धर्म की पृष्ठ में ही होना है। इसमें सन्देह नहीं कि बौद्ध धर्म के आन्दोलन ने ब्राह्मण धर्म की घने कुरीतियों को दूर करके उसे हिन्दी-साहित्य की स्थायी स्रोत के रूप में दिया, परन्तु क्या के लिए हमारा साहित्य बौद्धों की अपेक्षा जैनो का अधिक ऋणी है। हिन्दी साहित्य को जैनकाव्य की, अपभ्रंश-साहित्य में सुरक्षित, निधि परंपरा से मिली, छद्म, अलंकार तथा वर्युन सब में उसका प्रभाव दस्तावियों तक मिलता है।^१ जैनो तथा बौद्धों का बोझ छन्द तो हिन्दी का अमर छन्द बन गया है, अपभ्रंश की वर्णन-शैली भी जामसौ तक खूब मिलती है। वीरकाव्य का सौन्दर्यपक्ष मुरपत इसी अपभ्रंश लोकोपपत्त का विकसित रूप है। वीरकाव्य को जो परंपरा मिली थी उसका जनता के जीवन से निकट सम्बन्ध था, इसीलिए उसमें स्वाभाविकता का ही प्रधान आकर्षण है।

राजनीतिक परिस्थिति

वैदिक सत्कृति ब्रह्मता को परम धर्म न मानकर व्यापक धर्म का एक भग्न विशेष मानती है, इसलिए इस पुनरुत्थान का नेतृत्व "एक जीव की हत्या से डरने वाले सपत्नी बौद्ध"^२ भिक्षुओं को न मिलकर क्षत्रजीवी क्षत्रियों को मिला, जिनको इतिहास में 'राजपूत' कहा जाता है। राजपूत राजाओं में एकछत्र शासन की प्रथा न थी, एक नरेय दूतरे राजा पर आक्रमण अवश्य करता था परन्तु न तो उसके राज्य को अपने

१ इण्डिया इन द्वाइसेविन्थ सैन्चुरी एन्ड फलबैरनी सा इट वास क्वाइट डिफ्रेंट। युद्धिरम, और ए मिक्सचर ऑफ बुद्धिरम एण्ड ब्रावितरम, और तान्त्रिकरम वाज कनफाइण्ड टु वन कॉन्टर ऑफ दि कन्ट्री, नेमसो गेंगाल, जेनिरम मेन्टेण्ड इट्स एजिस्टेंस इन दि एक्स्ट्रीम वेस्ट, गुजरात एण्ड राजपूताना; बट दि ओमिनेटिड थ्रीड फाफ इण्डिया वाज हिन्दुइजम। (इन्प्लुएन्स ऑफ इस्लाम ऑन इण्डियन कल्चर पृ० १११)

२ हर्नल साहूबेर मते ८०० ख० हइने १२०० ख० आबेर मध्ये प्राकृतेर युग लुप्त ओ गोडीय भाषासमूहेर मुग उद्भूत हइयाछिल। बौद्ध-शक्तिर पराभवे, हिन्दु-धर्मर पुनरुत्थाने, हिन्दु-जातिर नव खेष्टार श्फुरणे ओ सशृतेर नवविकासे, तेइ परिवर्तन एत दूत हइस "....."। (१५) (बंगभाषा ओ साहित्य)

३ 'हिन्दी काव्यधारा,' 'भवनरसिका', पृ० १२-१३।

४. 'चन्द्रगुप्त मौर्य'।

राज्य में मिलाता था और न विजित प्रजा पर लूट-मार आदि अत्याचार ही करता था, चक्रवर्ती भूमिपाल "केवल यश के लिए ही बिजय" करते थे जिसमें न तो बौद्धों की कायरता को स्थान है और न यवनो की अमानुषिक बर्बरता का आदेश ।

परमेश्वर ससार की सबसे बड़ी शक्ति है और इस ससार का परमेश्वर (या परमेश्वर का प्रतिनिधि) राजा है^२, ब्राह्मण धर्म के इस विचार की इस युग में बड़ी धूम रही, राजनीति में इसको 'देवी अधिकार' कहते हैं । "राजाओं का एक सत्तात्मक शासन था, प्रजा का उसमें कोई हाथ न था" ... "स्वामी सेना रखने की प्रथा घटती जाती थी" ^३ परन्तु प्रजा का प्रत्येक व्यक्ति राजा के लिए प्राण-त्याग करना अपना परम कर्तव्य^४ समझता था । राजा के सामन्त तथा दरबारी सभी कम से कम काम से दक्षी होने थे जिनका यह विश्वास था कि एक न एक दिन तो मरना ही है फिर क्यों न स्वामी की सेवा में तन अर्पित करके इस लोक में यश तथा परलोक में स्वर्ग-मुक्त प्राप्त किया जाय ।^५ जिस प्रकार धार्मिक क्षेत्र में भगवदिच्छा सम्भार कर किया गया निष्काम कर्म भगवान् को समर्पित हो जाता है कर्त्ता उसके लिए उत्तरदायी नहीं समझा जाता, उसी प्रकार ऐहिक जीवन में अपना व्यक्तित्व राजा या स्वामी को अर्पित कर देना इस युग का सबसे बड़ा प्रजा-धर्म था ।^६

शासकों के स्वभाव में स्वाभिमान की भाजा विशेषतः बेलने योग्य है परन्तु वह स्वाभिमान कौरा झुंकार मात्र ही न था उसमें अपने पद तथा अपनी मर्यादा का सदा ध्यान रहता है; एक सामन्त जो कल तक एक सामान्य सैनिक था आज शासक बन गया तो उसका यह कर्त्तव्य हो जाता है कि अपने पद की मर्यादा की रक्षा अपने प्राणों से खेलकर भी करे, यदि वह ऐसा नहीं करता तो वह नीप है, कुल-कलक है, उन पद के योग्य नहीं है । फलतः छोटी-छोटी बातों के लिए ही बहुत बड़े-बड़े युद्ध छन जाते थे, अधिकतर युद्धों का कारण या तो अपनी मर्यादा-रक्षा है या प्रजा के किसी सामान्य कष्ट का बदला, शासक की दृष्टि से दोनों में तनिक भी अन्तर नहीं है । प्रजा के लिए

१. यज्ञात्ते विभिन्नोपलाम्—रघुवशम् ।

२. सो नृप ध्रुव देवन कह्यौ, नृप परमेवर आहि ।

(पृथ्वीराज रासो, पृ० २०६४)

३ "भारतीय इतिहास में राजपूतों के इतिहास का महत्त्व ।"

(द्विवेदी-अभिनन्दन-ग्रन्थ पृ० ४५-६)

४ स्वामि सांकरं जानि कर, रहै आन घर सोय ।

सो रानी फिर तौलियो, कुल रजपूत न होय ॥ (परमाल रासो, २४०)

५. जे भग्ये तेऊ भरे, तिन कुल लाइए खेह ।

भिरै सु नर बय जोति मिलि, बसे अमरपुर तेह ॥

(पृथ्वीराज रासो, ११६८)

६ स्वामित तेज तिम तब तपन, दोष न सगो जोर जत ।

(पृ० रा० १२१६)

इतना त्याग करने के कारण ही उस युग का राजा 'शासक' न कहाकर 'प्रजापालक' कहा जाता है, एक व्यापक अर्थ में उसकी प्रजा का पिता ही समझना चाहिए ।^१

राजपूतो के स्वभाव में स्वाभिमान, आत्म-त्याग तथा प्रजा-भ्रातृत्व के प्रतिरिक्त दो वृत्तियाँ और भी थी, एक को भोगप्रियता तथा दूसरी को युद्धप्रियता कह सकते हैं । प्रवेदिक मतो ने सत्कार से पलायन का जो आदर्श रखा वह आहार्य धर्म को आह्वान न था इसलिए इस युग में भोग्य वस्तुओं का निर्लिप्त भोग नेताओं का ध्येय बन गया । राजाओं के मन्त्र पुर में न केवल एक-से एक बढ़कर रूपवती कामिनी ही दिखलाई पड़ती थी, प्रसूत विलास के सभी साधन—रत्ना के सभी उपकरण—ममूत्य रत्न, प्रतिभा-शाली व्यक्ति, प्रलोकिक घस्त्र-रास्त्र, देश-विदेश के भ्रम आदि भी भरे रहते थे, और इसी सामग्री से उनकी महत्ता की माप होती थी, उन्मवो, त्योहारों आदि पर इसका प्रदर्शन आवश्यक था, इसकी प्राप्ति तथा रक्षा के लिए प्राण तक त्याग देना अपव्यय न समझा जाता था । ध्यान रखना होगा कि राजपूत राजा विलासाध्य न थे, अपने पराक्रम से अर्जित वस्तु का भोग वे अपना कर्तव्य समझते थे, परन्तु अनुचित-उचित का उनकी मदा ध्यान रहता था । राजपूतो ने पर-नारी पर कभी दृष्टि नहीं डाली, हाँ, किसी भी राजा की अविवाहिता बन्धा को पराक्रम से जीवनर सहघर्मिणी बनाना उनका प्रिय विषय था । उनका विश्वास था कि पर-नारी की रक्षा से जय तथा पर-नारी पर कुदृष्टि रखने से पराजय होती है ।^२

युद्धप्रियता इन राजाओं का दूसरा गुण है, जो जितना अधिक विलासी रतना ही अपने ध्यान पर मर मिटनेवाला ।^३ प्रेम निमग्नण पाकर जिस सुन्दरी को प्राप्त करने के लिए अपने प्राणों तक की बाजी लगा दी और अपने प्रिय सामन्तों को छोड़ दिया उसकी पालनी राजप्रासाद तक पहुँच भी न पाई थी कि किसी युग के भत्याचार का समा-धार मिला, तत्काल ही भाँवें साल हो गई, भुजदङ्क फड़कने लगे, घोड़े में एड लगाई और भुआरु बाजे बज उठे । वीरता का इतना सजीव रूप अन्यत्र कदाचित् ही मिले । भुगार और वीर में कोई विरोध नहीं है, दोनों की सहप्रवृत्ति^४ जीवन की सूचक है, इन्द्रिय-भोगलिप्सा भुगार नहीं है और बर्बरता की वीरता नहीं कह सकते, जिसमें जीवन

१. जैसा कि कालिदास ने दिलीप के विषय में कहा है—

प्रजाना दिनयाधानाद् रक्षणार्थं भरणादपि ।

स पिता पितरस्तामां केवत जन्महेतव ॥ (रघुपञ्चम १।१८)

२. परमोपिन परसं नहीं, ते जोते जग बोच ।

पर तिय तज्जत रंनदिन, ते हारे जग बोच ॥ (पृ० रातो)

३. राज्य जाय फिर होत है, तिरिय जाय फिरि आय ।

चंचन जाय नहि बाहुरे, भूपति नरक पराय ॥ (परमात रातो, १०८)

४. (क) धोर तिगार सुमत, कत जनु रत्त खाम । (पृ० रा०)

(ख) अवन मुनं घर धोर रस, तिषय राय अपार ।

हरपि उठे दोउ निहिसमं, निमनधोर भू गार ॥ (रघुवीर रातो, १४८)

होगा वह समार में अज्ञानियों के समान तिष्ठ भी रहता है और ज्ञानियों के समान उसका तृणवत् त्याग भी कर सकता है। भूगार तथा बोर की यह सहप्रवृत्ति प्रवैदिक मतों में न थी।

सामाजिक जीवन

उम युग में ईश्वर तथा माय्य में अत्यधिक विश्वास किया जाता था, भाग्य बड़ा प्रबल है जो कुछ विधि ने लिप्त दिया है वह मेठा नहीं जा सकता^१, मनुष्य इसी-लिए यह नहीं कह सकता कि कब क्या हो जावेगा^२, बड़े-बड़े बलवान् स्थित हो गये हैं परन्तु विधि के सामने सबको झुकना पड़ा है। यही भाग्यवाद भाग्य चलकर जायमी तथा तुलसी में पग-पग पर मिलता है। परन्तु वीरकाव्य का भाग्यवाद व्यक्ति को अकर्मण्य नहीं बनाता, प्रत्युत कचाफल से निरपेक्ष होकर उत्साहपूर्वक^३ कर्तव्य की प्रीति प्रेरित करता है। इसी भाग्यवाद का फल था कि प्रत्येक राजपूत बिना आगा-भीछा सोचे ही रण-क्षेत्र में फूट पड़ता था और रक्त की नदी बहने लगती थी। प्राण-त्याग तो उस समय एक सामान्य विनोद मात्र था, जब शेर व्यक्ति लड़ेंगे तो यह निश्चय है कि एक ही जीवित रहेगा^४, कोई भी जीवित रहे इसका कोई भी अन्तर नहीं। जगनिक ने सत्रियों की प्रायु १८ वर्ष ही मानी है^५, इसके उपरान्त वे वयस्क हो जाते हैं और किसी भी भिडत में उनका बरीर सेत रह सकता है। बौद्ध लोग जीवन की अपेक्षा मृत्यु को अधिक सत्य मानते थे, अपने स्वभाववश राजपूतों ने यही सत्य सिद्ध कर दिखाया। कामरता एक कुमकलक था, जिसमें सबसे अधिक बज्जा जननी को घाती थी,^६ क्या उत्तरे देने पुत्र को जन्म दिया जो नायर बनकर कृषण के समान अपने जीवन की रक्षा^७ करना चाहता है? वीरों का विश्वास था कि युद्धस्थल में अपने

१. विधिना विचित्र निरभ्यौ पटल, निमिष न इन तिस्तिव डरय । (पृ० रा०, २३७२)

२. कू कू लिरियो लिलाड सुख अर दुःख तनंतह ।

३. धन, विद्या, सुन्दरी, भय, आधार, अनतह ॥

४. कल्प कोटि दरि जाँह, मिटै न, न घटै प्रमानह ।

५. जतन जोर जो करै, रचन न मिटै विनानह ॥ (पृ० रा०)

६. जानै न लोय इह लोक भैं, कौन भेद कत सुनिभयं । (पृ० रा०, २४२५)

७. जब लगि पजर साँस, आस तब लयि ना छजौं । (पृ० रा० २०४८)

८. यह प्रगट वत ससार महि, बिरं दोय, एक रहै । (हम्पीर रा०, ११४)

९. बरिस अठारह छत्री जीवै, भाग्ये जीवन की धिरकार । (माल्हुसड)

१०. (क) पुनि बही कन्ह नृप अंत सौं, स्वामि रक्षि जिनु तनु तजै ।

तिन जननि दोस बुधजन बहं, मृछ घरत मुख न लजै ॥ (पृ० रा०)

(ख) ता जननिष की दोस, भरत खत्री जो सचइय । (पृ० रा०, २०३६)

११. मान्हा की माता ने कहा था—

सदा पुत्र जीवै न कोड, भूतल की यह रग ।

जो भूपति भय मदमति, घायमु करौ न भग ॥ (परमार रा०, ४७)

वस्तु का पालन करते हुए प्राण देने से जीव की भुवि हो जाती है, * इसलिए जब तक इस शरीर रूपी मन्दिर में आत्मा का निवास है तब तक इसको अपवित्र न बनने देना चाहिए—इसमें तेज^१ हो, साहस हो, अत्याचार-दमन^२ की शक्ति हो। प्राणों के निकल जाने पर फिर शरीर से कोई मोह नहीं रहता, इसलिए अपने निकटतम सम्बन्धी को चीर-गति प्राप्त करते देखकर राजपूत के मन में दोष नहीं होता प्रत्युत उदसाह की मात्रा घट जाती है।

वीरयुग में नारी के दो रूप मिलते हैं—वीरमाता और वीरपत्नी। वीरमाता का जीवन उस समय घन्य माना जायगा जब उसका पुत्र शत्रु से युद्ध करता हुआ विजयी होकर लौटे या स्वयं वही अपना शरीर त्याग दे, रण में सोये हुए पुत्र के लिए माता शोक न करेगी प्रत्युत उसकी वीरता का कीर्तन सुनकर मन में फूली न समावेगी। वीर-पत्नी का जीवन भी पति के साथ है तथा मरण भी^३, इसलिए पति की वीरगति का समाचार पाकर वह मानन्द गृहार करके उसके समागम^४ के लिए स्वर्ण खली जायगी। जो पत्नी ऐसा नहीं करती (कदाचित् ही कोई राजपूत-बाला ऐसी हो) उसको नरक मिलता है।^५ उस युग में स्त्रियों से दूर भागनेवाली भवैदिक वृत्ति का पूरा विरोध हुआ,^६ और ऐहिक जीवन के लिए स्त्री का संग आवश्यक समझा गया।^७ महाकवि चंद ने सयोगिता के पूर्व-जन्म का वर्णन करते हुए बतलाया है कि स्त्री ने सुर, नर, असुर सबको मोह लिया है, स्त्री के कारण देवता मानव शरीर धारण करते हैं, और स्त्री के कारण ही वीर लोग मानव शरीर को हंसते-हँसते त्याग देते हैं—

ध्याय छुयो मुनि रूप इन, सुरति प्रीय निय चाहि ।

१ बहुरि न हस्ता पजेरह, जे, पजेर लुटि धार । (पृ० रा०, १२१६)

२ रजबट चूरो-काच को, भग्यो फिरि न सँपाइ ।

मनिपा नाहीं साख को, कीर्ज साँच तपाइ ॥ (पृ० रा०, २४७४)

३ जा धरती की लाइ कं, मरं न जाये कोइ ।

अतनाल न कहि परं, जग में अपजस होय ॥ (पर० रा०, ४०६)

४ हम मुख ब्रह्म बटन समख्य । हम सुरग बात छूँ न सख्य ॥

हम भूख प्यास भ्रमं देव । हम सर समान पति हस सेव ॥ (पृ० रा० २१४७)

५ पूरन सकल विलास रस, सरस पुत्र-फल खानि ।

अत होइ सहगामिनी, नेह नारि को मानि ॥ (पृ० रा० २०१२)

६ निहचं वेद नरक तेहि भाखं ।

पिय की भरत त्रिया तन राखं ॥ (पृ० रा० २६५६)

७ ससार त्रिया बिन नाहि होत ।

सजोगि सजति सिव माहि जोत ॥ (पृ० रा० २१४७)

८ तुलना कीजिए—

कलत्रे गृहीर मुख, कलत्रे ससार ।

कलत्रे हडते हृदय, पुत्र परिवार ॥ (१६०) (शुनिवास रामायण)

जा मोहे सुर नर अमुर, रहे ब्रह्म सुख चाहि ॥

इनह काव सुर परत, सुर तब तजत ततच्छिन । (पृथ्वीराज रासो, १२४३)

इसमें सन्देह नहीं कि उस युग में नारी के प्रति एक दूसरी भावना भी यत्र-तत्र सुनाई पड़ती है, वह आकर्षण का विषय न होकर घृणा का पात्र थी । नारी को बुद्धि में हीन^१, अविश्वास का पात्र^२, तथा पैर की जूती के समान^३ तुच्छ तक वह दिया गया है । एक बात अवश्य है कि नारी का जीवन अनिश्चित था, वह बीरमोया थी, उसको स्वयं ही ज्ञात न था कि कौन बीर उसको जीतकर उसका स्वामी बन जायगा, प्रायः वह पितृकुल के शत्रु के हाथ पड़ जाती थी और तब उसको अपने पितृ-कुल का कोई मोह न रहता था । भीमलदेव रासो में बिरहिणी रानी ने अपने नारी-जन्म को बार-बार धिक्कारा है^४, जिसमें पति के साथ चैन से बैठने का भी अवसर नहीं मिलता । अन्य रत्नों के समान वीरयुग की नारी स्वामी की शोभा थी, जिसका भाग्य अन्य रत्नों के समान विषय तो न था परन्तु जिसका अस्तित्व पति के अस्तित्व का ही एका अंग था । उस युग में सामान्य नारी के प्रति भी आदर की ही भावना^५, मिलती है, नारी विशेष अर्थात् माता^६, तथा पत्नी के प्रति तो राजपूत के मन में पूजा के ही भाव थे ।

१. सब त्रिया बुद्धि नोची गिनत । मान न सख जो फुरि भवत । (पृ० रा० २१४७)

२. साँप, सिंह, नृप, सुंदरी, जो अपने धस होइ ।

तो पन इनकी अप्प मन, करो बिसास न कोइ ॥ (पृ० रा० २०६४)

शोभा ने अग्निपरीक्षा के समय उलाहना दिया था—

पुरिस-एहीण होति गुणवतिवि ।

तिपहे ए पतिगमति भरति वि ॥ (स्वयम्भू की रामायण)

३. हूँ बराकी घली भोकिमड रोस ।

पाँव की पाणही सँ किमड रोस ॥ (बीसलदेव रासो, ३३)

४. श्री जनस काई दीयो हो नहेस । अघर जनम घारे घणा हो नरेस ॥

दानह न सिरजी हरिणली । सूरह न सिरजी घोसु माई ॥

घन-खंड काली कोइली । बइसती भव कइ अप को दालि ॥

(बीसलदेव रासो, ६१)

५. दि राजपूत धौनड हिस बिमन एण्ड दो देखर लौट धाउ वन भौफ दि “अपार्तिग हाउंशिप” फ्रीम दि कंडल टु दि कंमेनेशन दे शोड बग्डरफुल करेज एण्ड डिटरमिने-
शन टुन टाइम्स भौफ डिफिकल्ती एण्ड परफोमंड टोइस भौफ वेंलर विच धार
अनपरेसलड इन दि हिस्ट्री भौफ दि वर्ल्ड ।

(हिस्ट्री ऑफ मैडिवियल इण्डिया, पृ० ३७)

६. दस मास उदरि परि, बसे वरस दस, जो इहाँ परिपाले जिवदी ।

पूत हेत पेखता पिता प्रति, यली विसेख मात बढी ॥ ६ ॥

(बेनि ज़िम्न रत्नगणी री)

काव्य-परंपरा

यह ऊपर कहा जा चुका है कि वीरकाव्य ने संस्कृत काव्य-परम्परा को न भंगना-कर 'संस्कृत' काव्य-शैली को धपनाया। इसके अनेक कारण हो सकते हैं, जिनमें से मुख्य यह था कि वीरकाव्य शोककाव्य था परन्तु संस्कृत काव्य केवल विशेषज्ञों का ही विषय बन चुका था, दूसरे ब्राह्मण धर्म वालों ने भी यह जान लिया था कि यदि जनता को धपाने और सीखना है तो जनता के ही साहित्य को धपाना होगा। इस युग के कवि केवल राजसभा के रत्न ही नहीं बने हुए थे प्रत्युत राज्य-व्यवस्था तथा युद्ध आदि में भी सक्रिय भाग लेते थे। इस युग का चारण राजा का मन्त्री, मित्र, पंडित एवं ज्योतिषी भी होता था तथा उसका स्वामि-भक्त सैनिक भी, एक हाथ में तलवार तथा दूसरे में सेखरी लेकर वह जन-जन में जीवन का संचार करने पर तुला हुआ था। यही कारण है कि हिन्दी-साहित्य में सबसे सजीव तथा स्वाभाविकतापूर्ण काव्य वीरकाव्य ही है, उसमें प्रेमकाव्य भी मिलेगा, परन्तु केवल उसी स्तर का जिसको कि सामान्य जनता भी समझ सके। वीरकाव्य मठों या राजसभाओं में बँठकर नहीं रचा गया, प्रत्युत उसका या युद्ध आदि के घबसरो पर गाया गया है इसलिए उसमें सरलता और स्वाभाविकता बूट-कूट कर भरी है। किसी भी साहित्य के प्रारम्भिक काव्य जिन विशेषताओं से युक्त होते हैं, वे हमको रातो रातो काव्य में भी पर्याप्त मिल जाती है।

रातो काव्यों की मुख्य विशेषता यह है कि वे किसी शास्त्रीय परंपरा के रूप मात्र नहीं हैं, वे दरबारी होते हुए भी गयार्यवादी हैं, काल्पनिक होते हुए भी ऐहिक हैं, ज्ञान-प्रदर्शन करते हुए भी पाण्डित्य से उबले नहीं पड़ते, तथा राजा-विशेष से सम्बन्ध रखते हुए भी युग-प्रतिनिधि हैं, वे राजकवियों के द्वारा लिखे गये थे फिर भी जनता के जीवन से उनका निकट सम्बन्ध है। इनको 'महाकाव्य' कहकर ही शान्तोप नहीं किया जा सकता, क्योंकि पंडित-समाज में महाकाव्य का जो स्थान माना गया है वह इन तक नहीं पड़ता।^१ यदि तुलना करना आवश्यक ही हो तो शैली की दृष्टि से इनको रामायण, महाभारत, महापुराण आदि के समकक्ष रखा जा सकता है, क्योंकि वाल्मीकि, स्वयम्भू तथा कृतिवास की रामायणें तथा महाभारत एवं हिन्दुओं के पुराण तथा जैनियों के महापुराण, आदिपुराण आदि सभी काव्य शोक साहित्य के वर्ग में आते हैं, विशेषज्ञ-काव्य के वर्ग में नहीं। वाल्मीकीय रामायण में यों तो केवल सात ही काण्ड हैं, परन्तु प्रत्येक काण्ड में कई-कई पर्व हैं, और पर्वों का विभाजन सर्गों में है, प्रत्येक सर्ग को एक विशेष नाम भी दे दिया गया है जिसके समाप्त होने पर कवि ने बतला दिया है कि "इत्यार्षे रामायणे मुन्बरकाण्डे सकापर्वणि सोताविधादो नाम पट्विंश सर्गं", और काण्ड के समाप्त होने पर कवि बतला देता है कि "समाप्तोऽयं समुद्रकाण्डः"। रातो काव्यों में काण्ड तथा सर्ग नहीं है, केवल पर्व हैं जिनको "समय" कहा गया है^२ और १ देखिए "रातो-काव्य-शैली"।

(आलोचना की ओर) (परिवर्द्धित संस्करण, पृ० १२-२०)

२ जनों के चरितकाव्यों में "सयि" नाम है, तथा सूक्तियों के आशयान-काव्यों में "सड"। "सपियों" की संख्या ११२ तक मिलती है, तथा "सडों" की ५७ तक।

बिनकी सख्या ६६ तक है। बिनाजन की यह धँती रामो काव्यों की एक स्वकीय विशेषता है।

रामो काव्यों की दूसरी विशेषता बन्तु-वर्णन है, जो उनके प्रारम्भिक काव्य होने का फल है। यह समझ है कि जिस भोज का वर्णन हो रहा है उसमें कवि स्वयं सम्मिलित न हो सका हो, या जिस युद्ध का चित्र खींचा जा रहा है उसमें वह स्वयं एक संग्रसक न रहा हो, परन्तु इस प्रकार के अनेक भोज और अनेक युद्ध उनसे अपनी धाँगी में देने हे, अतः अपनी प्रतिमा से वह पाठक के सामने एक ऐसा चित्र बनाता है जिसमें मूढ़म से मूढ़म बाँझों का शरीर तथा शस्त्रों का (मनोमोद सहित) पराक्रम नाम प्राप्त होता जाता है। जिस चित्र के लिए दूसरे कवि अनौचित्य बतलाता तथा अन्तकारों की सहायता लिया करते हैं उसका मनोहर रूप रामो काव्यों में स्थूल मत्प तथा नाम-परि-गणन^१ से ही निर्गम उत्पन्न है। वा-मोकीय रामायण में भी जब कवि वर्णन करने लगता है तो नामों की एक लकी सूची तैयार हो जाती है, हनुमान् जब मंगोदवाटिका में पहुँचता है तो उन्होंने कौन-कौन से तरवार देखे इसका चित्र वहाँ देखने योग्य है, इसी प्रकार जब हनुमान् सीता की खोज करने सींटे तब वानरों ने चिन प्रचार हर्ष मनाया—कुठ खाने मगे, कुठ हँसने मगे, कुठ गरजने लगे, कुठ गाने लगे, कुठ दौड़ने लगे आदि आदि—यह भी अनेक क्रियाओं की लकी सूची है। स्वयम्भू ने अपनी रामायण में मनोमोद भोज का जो वर्णन^२ किया है, या कनिश्वर ने बैंगला रामायण में दगरय की दराठ के बाँझों^३ के नाम तथा गिनती^४ बढ़ाई है उसको पढ़कर एक और तो रामो काव्यों की परंपरा का ध्यान आ जाता है दूसरी ओर जायसी की छिर पढ़ने की इच्छा होती है। पृथ्वीराज रामो के ६३वें 'समय' में (पृ० १६६० से २००० तक) "परवान और मिठाई

१. कर्णामिहल संस्तुत साहि^५ध में कर्म-विषय तो केवल "दग्गपिनी नाम नगरी" या "अच्छोरे नाम सध" (काव्यमयी) ही है परन्तु अग्रमूल नामग्री की कोई सीमा नहीं; रामो काव्यों में प्रस्तुत सामग्री ही इनकी मनाजनातीत है कि अग्रमूल की आवश्यकता नहीं होती।

२. बहदित मोपण मोपण—सखइ । सखर—संवेष्टि पायन—पमनेष्टि । सखइ—सावरा—गुल—इक्षुरमेष्टि । अन्तर—विषयी—विरिदा—नरपष्टि ॥ केव—एकेश्वर—अद्वैति ॥.....

३. पामोपात्र पञ्चाश सहस्र परिमात ।
निन कोटि शिषा रामे अनि धरमान ।
रामे अनकोटि अंश भी धंजवात ।
मोरेण सहस्रोति अन्तिने रमान ॥ (३३)

४. यदि कवि विरत होता है तो अपनी अनमदनी से या पुष्कर के आकार पर दया करते हैं—

प्रत्येक कविने नाम निरान्त अग्रज ॥ (३१)

प्रत्येक कविने हय पुष्कर विमर ॥ (३६) (कनिश्वर)

वर्णन", "अन्वार वर्णन", "स्तरकारियाँ और मोरत वर्णन" तथा "दास भाजी खटाई" आदि का इसी प्रकार का माझर है।

रासो काव्यों में केवल वस्तुओं के नाम गिनाये गये हों, ऐसा ही नहीं, वहाँ पर सत्रिय चित्र भी वर्णन को मनोहर बना देते हैं; इस प्रकार के चित्र भोज या उत्सव आदि की अपेक्षा रणक्षेत्र में अधिक मिलते हैं, कही तलवारों की खटाखट है तो कहीं हाथियों की विषाड, कही रक्त के परनाले हैं तो कहीं श्रुत सेना की भगदड। जिस प्रकार वस्तुओं के परिणामन की शक्तुकि अथवा उदात्त कहके टाला नहीं जा सकता, उसी प्रकार इन सजीव एवं सत्रिय चित्रों को स्वभावोक्ति मतकार के अन्तर्गत नहीं रख सकते। यह सौली धीरकाव्यों की परम्परा में पीछे तक चलती रही और आठ सौ वर्ष उपरान्त 'भुजंगचरित' लिखने वाले मयुर-निवासी कवि सूदन की लेखनी से दिल्ली की लूट का प्रभावशाली चित्र इसी शैली के कारण चमक उठा—

करि-करि सतकारे गली-गाथारे, तोरि चिवारे पुरपारे।

गहि करनि पनारे, लहि उपरारे, उच्च धटारे पग पारे।

घञ्जत कुठारे, सत्त सठारे, पौरि हुवारे भुव पारे।

ऊँचे घरवारे सठे पुकारे, हुवा कहा रे करतारे।

रव हाहाकारे घोर महा रे, बूडे-बारे विक्कारे।

बिक्कारु पारे भादत पारे, आरे जारे ले जारे।

तंके तरवारे डेत थपारे, दिल्लीवारे बेनारे ॥

इस स्थूल वर्णन का मुख्य कारण यह जान पड़ता है कि रासो काव्यों के विषय तथा पाठक दोनों ही कवि के सामने रहते थे—समकालीन राजा का तो वह वर्णन करता था और वह वर्णन होता था सामान्य तथा प्रजाजनो के लिए। इसलिए ईश्वर, देवता, अवतार या महापुरुषों के वर्णन की अपेक्षा इसमें सजीवता अधिक मिलती है। इस वर्णन में पाण्डित्य का स्वर कुछ नीचा है, कारण हम ऊपर बतला चुके हैं कि इसके पाठक (अथवा श्रोता) कुछ विशिष्ट समासद नहीं थे प्रत्युत सामान्य सैनिक तथा समस्त प्रभावर्ग था।

अप्रस्तुत योजना

धीरकाव्यों के सौन्दर्य-मय का अध्ययन करते हुए हमको दो प्रकार की प्रवृत्तियाँ दिखलाई पड़ती हैं—एक का उद्गम सत्सुत-साहित्य से है और दूसरी का लोच-साहित्य से, सत्सुत का प्रभाव शृ गार आदि कोमल रसों में अधिक मिलता है क्योंकि इनकी भोगभूमि नदाचित् राजसभा रही होगी, अन्यत्र 'श्राव' प्रभाव है क्योंकि वह जनसामान्य की वस्तु थी। सत्सुत में पठित-परम्परा से सौन्दर्य-सम्बन्धी ऐसे नियम बने हुए थे जिनका पालन कवियों का कर्तव्य हो जाता था, उदाहरण के लिए कि प्रग के वर्णन के लिए किम अप्रस्तुत का उपयोग होना चाहिए, यह निश्चित था। रासो

१ तुलसी ने 'कवितान्ती' में तत्काल-काल का सजीव चित्र इसी शैली पर तैयार किया है।

काव्यो ने इस प्रवृत्ति में उत्प्रेक्षा अलंकार को अधिक अपनाया है और जिमा विस्वाना-
विक है सटीरागों के वर्णन में सम्भावना का आधार वस्तुप्रेक्षा ही है। महाकविचन्द ने
पद्मावती के रूप का वर्णन इसी शैली पर किया है और मञ्जरी की मुन्दरियों के चित्र
भी इसी प्रकार के हैं—

तमोर कोर रतिरं । दसन्न ते सुमतिर्य ॥

मनो कि डार पक्षिय । अतार ते दरक्षिय ॥

हल्ले अलभक सश्रिय । उरोज सो बिलक्षिय ॥

मनो कि ते उरक्षिय । कस्तो कुमुद सलिय ॥ (६७वाँ समय)

यहाँ पर दाँत, केश, उरोज आदि के लिए जिन अप्रच्युतों का उपयोग हुआ है
वेमस्तुत साहित्य में परम्परा से प्रसिद्ध थे। यह परम्परा नाट्यप्रमुख हूमेरे अलंकारों
विमोचनः प्रतीप के साथ भी दिखाई पड़ती है। परन्तु एक विशेष बात यह है कि
गृहार आदि रसों में भी अधिक चमत्कार बाने अलंकार परिपक्वा, विरोध, विषम,
विरोधोक्ति, अस्तुति आदि नहीं मिलते, कारण इन रसों का लोकस्तर ही है।

दूसरी प्रवृत्ति का आनाम नाम मिलाने वाली शैली में ऊपर मिल चुका है।
सौन्दर्य-वृद्धि के लिए इन काव्यों ने एक प्रकार की व्युक्ति को अपनाया है, जिसके
कई रूप हैं, जिनमें से मुख्य है 'सहजात्मक अन्वयित', जिसमें वर्णन करते हुए वर्ण्य-वस्तु
की ठीक-ठीक भाव या भावा बतलाई जाती है। रासो काव्यों में इन व्युक्ति का उप-
योग बंधव-वर्णन, मृदु-वर्णन तथा भोज-वर्णन तीनों ही स्थानों पर किया गया है। 'पृथ्वी-
राज रासो' ॥ ६६वें समय में "रावतजी की खातिरदारी" में कितना धन्नादि व्यय
हुआ यह कवि ने ठीक-ठीक बतला दिया है^२, शम्बर घग्घर की सहाई के समय लूट में
बरा-बरा और कितना-कितना मिना इसकी बर्चा^३ है, तो कवि नरपति नाहू यही
बतलाते हैं कि राजा भीमलदेव के अभियान के समय उनके साथ किनने पैदल थे, कितनी

१. परमार-रासो में भी इन प्रकार का सौन्दर्य-द्रष्टव्य है—

अथरात रागु तमोन शीम ।

जनु वमल मम्य दाड़िमय शीम ।

मुपकणय पिल्ल मृदु मय हात ।

सबला कमकि जनु, इंदु पास ।

आरुद दन्त छावि परम मूर ।

धनु निखिर मनहु उरवेय मूर ॥ (१६२)

२. सोधी मन लं पच, साक पत्तन तैनासम ।

दहो-दूय अनपाह, धूत मन अनो मनोरम ।

मंदा मन पंचात, बीम मन बेसन दीनी ॥ (पृ० रा० २११८)

३. एक लल्ल बाजिद्र, सहस तीनह मय मत्तह ।

तल्ल एक तोयार, तेज ऐराकी तत्तह ।

घारावी हृम्विनी, सत्त सै सत्त सु नारिय ॥ (१२४)

पालकियों थी, और कितने हाथी थे—

आठ सहस्र नेजा-घण्टी, पालकी बंठा सहस्र पचास ।

हाथी चाल्सा डोडमौ, असीस सहस्र चाल्सा केकाण ॥

यह प्रवृत्ति पामी^१ तथा अपभ्रंश के काव्यों में बहुत पहिले ही प्रचलित थी और उन्होंने भी जनता के व्यवहार से इनको अपनाया होगा । पुष्पदन्त के 'महापुराण' में इसके अनेक सुन्दर उदाहरण मिलते हैं—

चउरासी लक्ष्मइ कुजराह । तेत्तिय सहसइ रहवराह ।

छण्णबइ सहासइ राणिमाह । बत्तीस शिबह सताणियह ।

सोतह सहसइ सिद्धह भुरह । आणायराह पजलियराह ॥ (छत्तीसमो सन्धि)

अत्युक्ति का दूसरा रूप 'चित्रात्मक अत्युक्ति' में मिलता है, यहाँ न तो सख्या बतलाई जाती है और न ऊँहा की सहायता लेनी पड़ती है, केवल वर्ण-वस्तु का विग्रहीतकर इसकी अभिव्यञ्जना पर जोर दिया जाता है । हिन्दी साहित्य की यह अत्युक्ति सौली भागे चलकर बिल्कुल लुप्त हो गई, यह अत्यन्त खेद की बात है । युद्ध की विकरालता का वर्णन यह बतलाकर भी किया जा सकता है कि उसमें इतने व्यक्ति, इतने हाथी-घोड़े मरे, और यह बतलाकर भी किया जा सकता है कि रक्त के नाले बहने लगे^२—प्रथम को सत्यात्मक अत्युक्ति कहेंगे और दूसरे को चित्रात्मक, क्योंकि इसमें पाठक के सामने एक वास्तविक रूप आ जाता है जिसके द्वारा अभीष्ट अभिव्यञ्जना पर पहुँचना कठिन नहीं रहता । चित्रात्मक में यदि सीधे-साथ की जावे तो ऊँहा बन जाती है जैसी कि फारसी के प्रभाव से आगे चलकर हिन्दी साहित्य में स्थान-स्थान पर दिखलाई पड़ी ।

अत्युक्ति का सहारा लेते-लेते हमारे कवि कभी-कभी कल्पना-लोक में जा पहुँचते हैं, उस समय उनकी इस संसार की विषमताओं तथा मात्राओं का ध्यान नहीं रहता ।^३ परमात्मा-राज्ञे के रचयिता ने नगर का वर्णन करते हुए सभी पुरषों को स्वेच्छानुकूल भोग भोगनेवाले देवों के अवतार, तथा सभी स्त्रियों को मेनका से बढ़कर रूपवती बतलाया है, आगे चलकर जायसी ने भी ऐसा ही किया । 'ग्रावल जी की

१ श्री ईशानचन्द्र घोष लिखते हैं—

पालिग्रन्थकारेण बहुसंख्या स्रोतनाथं एक एकादा ह्यूल सहस्र निहोशेर बडइ पस-पासी । जिनि धनी तिनि अशीति कोटि सुवर्णेर अधिपति बलिया बलित, जिनि आचार्य जिनि पञ्चशत शिष्यपरिवृत, जिनि सार्यवाह तिनि पञ्चशत शकट लइया वालिग्य भरिते जान । (उपक्रमशिरा, जातक, प्रथम खण्ड)

२ तोहान सनी बग्गे नहरि, कोउ हल्ले, कोउ उत्तर ।

परनाल शधिर चल्ले प्रबल, एक धाव एकह मर ।

३ सर्व भूमुर इच्छ को भोग पाव । जय इविरापति बित लगव ।

धरं रूप जोवान को रूप सारी । तहाँ मेनका आदि बं अपपारी ॥

सातिरदारी" पाले उदाहरण में कवि को यह ध्यान नहीं रहा कि जिय भोज में पांच मन घाटा, पचाम मन मैदा तथा बीस मन बेसन लगा होगा उसमें घासी मन भी नहीं लग सकता । इसी प्रकार 'माल्हुगड' में आन्हा-ऊदल की खिचड़ी में जितनी हींग पड़ती बननाई गई है उस पर विश्वास तो होता ही नहीं, पढ़कर केवल हँसी आती है । परन्तु ऐसे उदाहरण इन काव्यों में अधिक नहीं हैं । हाँ, वैभव के वर्णन में ये कवि स्वर्ग, चन्दन, हीरा तथा पन्ना के बिना^२ चलना ही नहीं सीखे ।

अत्युक्ति के अनन्तर बीरकाव्यों का दूसरा प्रिय प्रमाण यह है जिसको प्राज-कल 'ध्वन्यर्थव्यञ्जना' कहा जाता है, इसका व्यवहार भी अपभ्रंश काव्यों में पर्याप्त मात्रा में मिलता है, दोनो ही स्थलों पर शृंगार रस में भी^३ और वीर रस में भी । मुद्रस्यन में उल्लासित करने के लिए मिहनाद कितना काम करती है इसे सभी जानते हैं, और लड़कों की छटसटाहट, बागों की सरसराहट, एव घोड़ों की हिनहिनाहट का भी प्रभाव संबंधित है, दूसरी ओर सभी रसिक जानते हैं कि नूपुरों की छन-छन, पायल की झन-झन तथा किकरी की कण-कण में क्या संदेश छिपा रहता है । रामो-काव्य नाद^४ को अधिक पहचानता था, इसलिए उसमें नाद के द्वारा ही अंत तक पहुँचाने वाली मयंजन-मुलम ध्वन्यर्थव्यञ्जना की जैली के अनुरूप उदाहरण मिलते हैं—

(१) झनन झनन भय नूपुरज ।

खनन खनन धूरिभ भूरि भय ॥ (परमालासो—शृंगार)

(२) लहकत कूदत नचं कमथ । लहकत बज्जंत छूटत सथ ।

लहकत लूटत लूटत भूम । झुकते धुकते डोऊ बम्भ भूम ॥

(पृ० रा० २११०)

१. आल्हा-ऊदल की खिचड़ी माँ, परिय सवा लाख मन हींग ।

२ (क) घन काठ की माइहो, सोना की चोरी, मोती की माल ।

(बंसलदेव रासो, २२)

(ख) चन्दन घाट, कपाट ई चन्दन ।

पुम्भी पना, प्रभाती सम्भ । ३६ । (बंसि क्रियन रकमणी री)

३. लहलह लहलह लहलहए उर मोतिय हारी ।

रसरण रसरण रसरणइ वम नूपुर सारो ।

जगमग जगमग जगमगं कानहि वर कुडल ।

भलमल भलमल भलमलं आभरणहं मडल । (जिनगदमसूरि भूलिगदफागु)

४. मुद्रस्यन की ध्वनियों के कुछ रूप देगिये—

मभरकं-मभरकं बहे रक्तधार ।

सनरकं-सनरकं बहे गाल मार ।

दटनकं बजै सव्य मय्यं मुघट ।

कडरक बजै सेन सेना मुघट ॥

ममक, मनक, दडक तथा कडक का आभीख भाषा में तो आज भी प्रयोग होता है; संदे है कि राज्य में कवि इन ध्वन्यर्थक शब्दों को भूम ही बँटे है ।

'बडकत' 'दडकत', 'तूटत' आदि ऐसे शब्द हैं जिनको सुनकर ही उनकी क्रिया का चित्र नेत्रों के सामने आ जाना है, इनमें मिलते-जुलते शब्द 'हहकन' (हाहाकार करते हुए), वज्रजत (वज्रते हुए) आदि भी अपेक्षित भाव की उत्पत्ति में सहायक हैं।

इस प्रकार हम देखते हैं कि राजनीतिक तथा सामाजिक परिस्थितियों के कारण वीरकाव्यों में संस्कृत वाक्य-भरण का अधिक प्रभाव नहीं पड़ सका है, और न इनमें पाण्डित्य को ही प्रोत्साहन मिल पाया है; इनमें वर्णन तथा भाव की ही प्रधानता है, और किसी न किसी रूप में अत्युक्ति ही इनका प्राण है। अत्युक्तियों में श्लोक्तिता का एक पुट संवेदा रहता है, जिसको आज का बुद्धिवादी आलोचक बल्पता की व्यर्थ उदाहण ही कहेगा, परन्तु जो उस समय की जनता में जीवन भरने के लिए परम आवश्यक था। अब कवि ने कुमारी सयोगिता के उत्तरोत्तर अंग विकास का वर्णन करते हुए बतलाया है कि दूसरी बालाएँ जिनका एक दिन में बढ़ती हैं उतना वह एक घड़ी भर में बढ़ जाती है और दूसरी बालाएँ जितना एक मास में बढ़ती हैं उतना वह रसवती एक पक्ष में ही बढ़ जाती है^१, 'राठौडराज प्रथीराज' ने लगभग इसी बात को अपनी नायिका के विषय में इस प्रकार कहा है—

अनि बरिस बधे, ताइ मास बधे ए,

बधे मास ताइ पहर बघन्ति ॥३॥ (बेलि त्रिभुन रत्नमणी री)

दूसरा उदाहरण विरह की उस दुर्बलता का लिया जा सकता है, जिसमें वामन की भ्रैंगुली दक्षिण हाथ का ककण बन गई थी, और जिसका उल्लेख 'सन्देश रासक' में रचयिता कवि मञ्जुर रहमान ने^२ भी किया था, तथा घाये बलकर बेराव तथा तुलसी ने भी। परन्तु नरपति नाल्ह की बात सीधी-सी है वह यह नहीं कहता कि भ्रैंगुली भ्रैंगुली में से^३ खिसककर पहुँचे में आ गई, प्रत्युत उसका जोर कलाई की क्षीणता पर है—भ्रैंगुली भी अब उसमें घाने लगी है इतनी है दुर्बलता—

डावा हाथ की मूदडड,

आवण लागी जीवणी बाँह ॥^४ (वीसलदेव रासो, ७५)

इसका अभिप्राय यह समझ लेना चाहिए कि वीरकाव्यों के वर्णनों में गम्भीरता कम है, प्रत्युत अनेक स्थलों पर सीधे-साधे शब्दों में ही हृदय तक पहुँचने की शक्ति है, फलतः इन काव्यों में भूमिकाएँ भी विश्वरी पड़ी है। इन पंक्तियों में या तो भारतीयता की दार्शनिक छाप मिलेगी, या व्यावहारिक नीति—

१ बड़ बाल जो दीह, घरिय सो बड़ स मुन्दरि।

और बड़ इक मास, पास बड़ रस-मुन्दरि ॥ (१२६०)

२. सन्देशद्व सवित्यरज, पर मद कहण न जाइ।

जो कारणुलि मूदडड, सो बाहडो समाइ।

३. तुम पूछत यहि मुत्रिके भौन होति यहि नाम।

कवन की पदवी दई, तुम बिन या कहें राम। (रामचन्द्रिका)

४. डावाँ = वाम, मूदडड = भ्रैंगुली, जीवणी बाँह = सीधा हाथ।

(१) भावी गति आपस विगति, को भेटन समरथ्य ।

राम, युधिष्ठिर और नल, तिव भं परी अवध्य ॥ (पृ० रा० १६८५)

(२) दब का दाया कुपलो भेलही ।

जीम का दाया नू पांगुरई ॥^२ (वी० रा० ३७)

पृथ्वीराज रामो के ६६वें 'समय' में हम्मीर से जो बातें की गई हैं उनमें भ्रतकारों का चमत्कार तो है ही नहीं, 'इन बेरा हम्मीर' वाक्य की बार-बार भावति भी है, फिर भी उसकी गम्भीरता अस्वीकार्य नहीं—जितनी आगे-पीछे की मोचकर कवि ने ये पंक्तियाँ कही हैं, बार-बार पुहराना इसी बात पर जोर देता है कि समय फिर नहीं आवेगा एक बार भली भौंनि मोचकर अपने कर्तव्य का निश्चय कर लो—

इन बेरा हम्मीर, नहीँ औगुन धचीजं ।

इन बेरा हम्मीर, छवि प्रम्मह सचीबं ॥

इन बेरा के सिन, बर बिषर जेम उंभारं ।

इन बेरा हम्मीर, तूर पयो स्यार सभारं ॥ (२२२२)

पृथ्वीराज रासो

धीरकाव्यों में सबसे पहिले हमारा ध्यान 'पृथ्वीराज-रासो' की ओर जाता है जो सबसे प्राचीन तो नहीं परन्तु सबसे उत्कृष्ट रचना है । इस ग्रंथ में ऊपर वाली हुई दोगो ही प्रवृत्तियों का भली भाँति विकास हुआ है, और संस्कृत-परम्परा से प्राप्त सामग्री अन्य ग्रंथों की अपेक्षा यहाँ परिमाण में भी अधिक है तथा मूल्य में भी । वस्तुतः यह ग्रंथ एक महोद्दिष्ट है^३ जिसकी भिन्न-भिन्न प्रकार की तरंगें भिन्न-भिन्न रचिवाले पाठकों को तन्मय कर सकती हैं । पृथ्वीराज रामो में सबसे स्पष्ट दीखनेवाले भ्रतकार सादृश्यमूलक हैं, बिरो-

का रजन साधारण

देखकर ही उपमा भ्रतकार न समझ लेना चाहिए, व्यवहार की भाषा में 'उपमा' शब्द का अर्थ "सादृश्य" मात्र लिया जाता है । 'उपमा कातिदासस्य' कहनेवाले विद्वानों ने भी

१. अग्नि से जले हुए वृक्ष पर फिर से गई कोश्लें आ जाती हैं, परन्तु बचनदाथ (जीम का जला हुआ) फिर नहीं बनता ।

२. तुलना कीजिए—

तीयनाल चुट्टपुन उल्लासम धारादे ।

नायिनाल चुट्ट पडु ॥ (तिरक्कुराल)

(अग्नि से जला हुआ घाव समय पाकर भर जाता है, परन्तु बरणी का घाव सदा ही पीडा देता रहता है ।)

३. (क) इह ग्रंथ उदधि सहरोत रग । बाचत सुनत उपजे सुरंग ॥ (२५०५)

(ख) कायि-समद कविचन्द्रकृत भुगति-समप्यन ज्ञान ।

रागनीति-ओहिय, मुफल-पारउतारण-पान ॥

‘उपमा’ शब्द का प्रयोग एक व्यापक—सादृश्य-प्रधान चमत्कार—प्रथम में ही किया है, प्रागे चलकर गोस्वामी तुलसीदास ने “उपमा एक अभूत” कहकर सभावना को भी ‘उपमा’ शब्द से व्यक्त किया है। यही बात पृथ्वीराज रासो में दिखलाई पड़ती है, चदरवि ने उपप्रेक्षा (वस्तुप्रेक्षा) को ही अधिक अपनाया है, परन्तु उस सादृश्य को ‘उपमा’ नाम दिया है।^२

गोस्वामी जी ने जहाँ उपमा के नाम से ‘उपप्रेक्षा’ का व्यवहार किया है वहाँ अप्रस्तुत कल्पना में भी कल्पित हुआ करता है—अर्थात् उस अप्रस्तुत का अस्तित्व वही भी नहीं होता और न वही हो सकता है। गीतावली के ऊपर वाले उदाहरण में प्रस्तुत विषय है आभूषणों से युक्त राम के शरीर पर पीताम्बर, और अप्रस्तुत है बिजली का नील गगन के तारों को ठक लेना, बादलों से रहित नील गगन में तारे प्रत्यक्ष चमकते हैं परन्तु बिजली वहाँ नहीं पहुँच सकती क्योंकि बादलों के बिना बिजली का अस्तित्व असंभव है, कवि ने यह असंभव कल्पना प्रमादवश नहीं की प्रत्युत जान-बूझकर की है जैसे कि “तजि स्वभाव” से स्पष्ट हो जाता है। चदरवि ऐसी असंभव कल्पना का प्रेमी नहीं, क्योंकि वह इसी लोक का व्यक्ति था और इसी लोक के विश्व स्वीचकर प्रभावित किया करता था। यौवन का विकास कुछ, नितब, कटि आदि कुछ विशेष प्रागे में प्रहिते लक्षित हुआ करता है, और ज्यो-ज्यो यौवन का विकास होता है त्यो-त्यो बेसी भी बढ़ती जाती है, सयोगिता की बेसी बढ़कर के उसके उभरे हुए नितबो पर पड़ी हुई है, कवि ने इन सौन्दर्य के लिए बड़ी सुन्दर सभावना की है।^३ वह कहना है कि नायिका का शेषव चला गया और यौवन प्रागया इसलिए इस नवीन अधिकारी (जिसका निवास नितम्ब-गड है) ने उस सुन्दरी की लगाम अपने हाथ में ले ली है—
प्रथम उस सुन्दरी पर यौवन का ही शासन होगा। प्रपञ्च युद्ध-स्थल में बलवान् योद्धाओं के कदम कटकर गिर पड़े और प्रागे से गाढ़ा रक्त भरपूर वह निकला, कवि ने इन सौन्दर्य के लिए यह सभावना की है कि मानो रंगरेज के घर माठ फूट जाने के कारण गहरा लाल रंग नालियों में होकर अन्तर्मात् वह निकला हो। रक्त की लालासी, अधिकता तथा गाढ़ापन तीनों की कितनी सफल सम्मिश्रता है—

रभी घट्ट र्यों फुट्टि सन्नाह सारी ।

तिनकी उपमा कबीचर धारी ।

१ उपमा एक अभूत भई तब, जब जननी पट पीत छोड़ाए।

नील गगन पर उड़गन निरखत, तजि सुभाव मनो तडित छपाए॥

(गीतावली, बालकाण्ड, २१)

२ उपमा अब जयें सु अच्छ । (१०२२)

सो घोषम कविचर । (१०२३)

रिति सेन तिन उपमा सु करो । (१०३७)

सो कवि इह उपम बही । (१२६५)

३ तग्ये नितब धेंडि बड़ि, सो कवि इह उपम बही ।

संसय पयान कं करतही, नामय धग्यो कर गही ॥ (१२६५)

मनो रंभरेज ग्रहे रग रासी ।

जसं जावक सोभ पन्नाइ पारी । (१३६६)

चंद की सभावनाओं में एक दूसरी भी मौलिकता है । वह अप्रस्तुत-योजना ऐसी दैनिक जीवन की सामग्रियों से करता है जिसमें एक कुतूहल होता है, कभी इसका आधार क्रिया-साम्य होता है और कभी वर्ण-साम्य, प्रायः साम्य का आधार शास्त्रीय पद्धति के लिए कोई आकर्षण नहीं रखता, फिर भी पाठक को बड़ा प्रभावित करता है । क्रिया-साम्य के निम्नलिखित उदाहरण देखिए—

गहे दल दतो उत्तारत सूर । मनौ भोल कटहं गिरं कद मूर ॥

गहे लग घार घरने निनार । मनो चक्क पिड कुलातं उतार ॥

गहे घल गिहो चढे गेन मग । मनो डोरि दुट्टो रमैवाय चग ॥ (१३७६)

ये सभी सभावनाएँ बार-बार भी दिखलाई पड़ती हैं, कु मकार तथा उसके चक्र वाली कल्पना तो दूसरे रासो काव्यों ने भी खूब अपनायी है । वर्ण-साम्य (आकार या आकृति का साम्य नहीं) के आधार पर यह सभावना देखने योग्य है—

निसि घट्टिय, फट्टिय तिमिर, दिसि रत्तो पवलाइ ।

संसव में जुझन कछू, तुच्छ तुच्छ बरसाइ ॥ (१०४१)

इस प्रकार की 'उपमाओं' का एक फल यह हुआ कि भागे चलकर तुलसी जैसे कवि भी "सेवत लपन सीया रघुवीरहि । ज्यों अखिबेकी पुश्य सरीरहि ॥" लिखने लग गये । बात यह है कि उपमा तथा उत्प्रेक्षा अलंकारों में जो प्रभावना होती है वह वस्तुगत होती है वाक्यगत नहीं, जहाँ दो वाक्यों को रखा जाता है वहाँ चमत्कार दोनों वाक्यों की क्रियाओं में होता है उनसे सम्बन्धित व्यक्तियों या वस्तुओं में नहीं, इसी हेतु उपमा अलंकार का लक्षण बताते हुए एक वाक्य^१ का होना आवश्यक माना गया है, जहाँ साम्य भिन्न वाक्यों में दिखलाया जाता है वही उपमा न होकर दूसरा अलंकार होगा, यदि उत्प्रेक्षा के लक्षण में भी एक वाक्य का होना आवश्यक ठहराया जाय तो कुछ कठिनाइयों से छुटकारा मिल सकता है । मृद-स्थल में अश्वों की अचलता का वर्णन करते हुए कवि लिखता है—

१ कुछ ग्रन्थ परिचित अप्रस्तुतों को देखिए—

(क) गहि पाइ भूमि पटकं जु फेरि ।

घोषी कि वस्त्र तित्त विट्ट सेर ॥

(पैर पकड़कर शत्रु को भूमि पर इस प्रकार पटक देते हैं जिस प्रकार

घोषी वस्त्र को पकड़कर पत्थर पर दे मारता है)

(ख) लगी गुर्ज सीसं दुम्र हम्प जोर ।

दधी भाजन जावि हरि ग्वालफोरं ॥

(दोनों हाथों से शत्रु के सिर को इस प्रकार फोड़ देते हैं जैसे कृष्ण दधि लूटते हुए घटकी फोड़ डालते थे ।)

२ साम्य वाच्य सर्वधर्म्य वाक्यार्थ्य मुपमा द्वयो । (साहित्यदर्पण)

घन अश्व फेरें चलें अश्ववाह । निन की उपम्मा बबोचद गाहं ॥

✓ यह पति आगे रहै ज्यो कुलट्ट । चित्त वृत्ति चलै आगे स्वामि घट्ट ॥ (१०४२)
अश्वारोही के निपटनए रहने पर भी चल अश्व चलायमान हो जाते हैं जिस प्रकार कि घर में पति के सम्मुख रहने पर भी कुलटा स्त्री का चित्त चंचल बनकर पर-पुरुष में पहुँच जाता है । यही साम्य का आधार है “चलै” क्रिया (अश्वपद में भी तथा चित्त वृत्ति पक्ष में भी), गोप सामग्री में साम्य नहीं है—अश्व तथा कुलटा, एवं अश्वारोही तथा कमजोर पति में समानता दिखलाना कवि को अभीष्ट नहीं जान पड़ता ।^१

हमारे कवि का मौलिक सादृश्य तो मनोहर है ही कश्मि-परपरा का सादृश्य भी परम रमणीय है, शृंगार की कोमल सामग्री में उमने अग्रस्तुत की योजना बड़ी स्वाभाविक बना दी है । कामिनी को कनकपट्टि कहा जाता है और बेणी को सर्पिणी बनलाना भी कवियों का प्रिय रहा है, परन्तु केशपाश को सोलकर खड़ी हुई सुन्दरी के चित्र में अदकवि ने इन दोनों सभारनाओं को मिलाकर एक रमणीय रूप पाठकों के सामने प्रस्तुत किया है—

बाला बेनी छोरि करि, छुट्टे बिहुर सुभाय ।

कनक-बभ से ऊतरी, उरग-सुता बरसाय ॥ (२५वाँ समय)

यहाँ ‘ऊतरी’ तथा ‘उरग-सुता’ पर भी ध्यान देना होगा । उतरने का अभिप्राय यह है कि नागिनी का फण नीचे को है, फण में जिह्वा आदि के कारण विस्तार होता है और चौटी में भी नीचे की ओर कुछ चीजें गूँथ ली जाती हैं, साथ ही यह भी व्यञ्जना है कि नायिका अभी ‘बाला’ है इसलिए उसकी बेणी अभी ओर भी बढ़ेगी (सर्पिणी पूरी नहीं उतर पाई है), सर्पिणी न कहकर ‘उरग-सुता’ कहने से इसी भाव की व्यञ्जना होती है । अन्यत्र वय मयि का वणन करते हुए एक नायिका को ‘परिघार’

१ रासो ग्रंथों में बीर और शृंगार की सामग्री परस्पर में प्रस्तुत और अग्रस्तुत भाव से आई है, कारण यह कि रासोकाव्यकार शृंगार-विविक्त बीर या बीर-वर्जित शृंगार को अपूर्ण समझता था । बीर आदि रसों में अग्रस्तुत रूप से प्रयुज्यमान कुलटा, मुग्धा, कुलबधू आदि की क्रियाएँ बड़ी मनोहर लगती हैं—

(क) यो आतुर रसे रग-मग्न ।

उपों कुलटाग छल-मनलगा ॥

(वे तलवार से, आतुर होकर, इस प्रकार अनुरक्त हैं, जैसे छेले का मन कुलटाओं में लगता है ।)

(ख) सार सार भच्चो कहुर, दोउ बलनि तिर मयि ।

प्रौढा नायक-छपल रमि, प्रात न बछे सयि ॥

(दोनों दलों में घमामान युद्ध हो रहा है, वे सन्धि नहीं चाहते, जिस प्रकार कि प्रौढा नायिका और छैन नायक रमण में प्रलिप्त होकर प्रात काल की इच्छा नहीं करते ।)

बना दिया है^१, जिसके नेत्र स्नेह-वारि से उसी प्रकार डूबते (तथा रिक्त होते) रहते हैं जिस प्रकार कि घड़ियाल की घड़ी ।

यह दुहराना आवश्यक-सा जान पड़ता है कि चंदकवि का सादृश्य पर असाधारण अधिकार है, उसका क्षेत्र बड़ा व्यापक था और युग की प्रगति का ध्यान रखते हुए उसने अपने अप्रस्तुत व्यापक जीवन से लिए हैं । युद्ध-स्थल की समानता कही यज्ञ-स्थल से है कही पावस^२ ऋतु से, और कही रत्नाकर से^३, तो कभी रोना को पारधि^४ बतलाया है और कभी तप^५ । इस प्रकार के सभी वर्णनों में "उपमा" शब्द का उपयोग है, तथा "मनो" वाचक शब्द बनकर आया है । पावस को अप्रस्तुत तो इतने स्थलों पर बनाया गया है कि उनकी गिनती नहीं हो सकती^६, उस परम्परा के दूसरे काव्यों में भी ऐसी प्रवृत्ति है^७, जिससे जान पड़ता है कि वीरों में पावस को अप्रस्तुत बनाने की एक सामान्य प्रथा रही होगी । यह तो निश्चय है कि ये लम्बे-लम्बे सादृश्यप्राण वर्णन युद्ध-स्थल, सेना, युद्ध आदि वीर रस के स्थलों पर ही हैं, परन्तु इन वर्णनों में अलंकार मौनसा माना जावेगा ? कवि ने प्रायः "उपमा" शब्द का प्रयोग किया है, "मनो" तथा "अनु" से उत्प्रेक्षा जान पड़ेगी, परन्तु प्रस्तुत-अप्रस्तुत में अग प्रत्यगो की यथानियम समानता देखकर साग रूपक की-सी गंध भाने लगी है । व्यवहार में जिस प्रकार प्रत्येक सादृश्य (उपमा हो या उत्प्रेक्षा) 'उपमा' ही कहलाता है, उसी प्रकार प्रस्तुत-अप्रस्तुत में अग-प्रत्यगो की समानता दिलाते हुए सादृश्य कथन "रूपक या धृति" कहलाता है, वाचक शब्दों की ओर ध्यान नहीं दिया जाता, इस हेतु इन स्थलों पर हम भी "रूपक वाच" नाम को अधिक उपयुक्त समझते हैं, साधोरागता रूपक का ही विशेष गुण है इस बात पर ध्यान देना चाहिए । लोक-साहित्य में रूपक का बड़ा सहस्रवर्षपूर्ण स्थान रहा है, यह बात भक्तिकाव्य के अध्ययन से भी प्रत्यक्ष हो जाती है ।

चंदकवि को सागरूपको से भी प्रेम था, उनके यहाँ वीरकाव्य की परम्परा के अनुसार प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत में से एक शृंगार रस का होता है और दूसरा वीर रस का । कवि युद्ध का वर्णन करते हुए रति का ध्यान दिला देता है और रति का वर्णन करते हुए युद्ध का (दोनों उल्हास के व्यञ्जक हैं) —

साज गङ्ग तोपत, ग्रहिय रद सन डक रञ्ज ।
अधर मधुर दधितिय स्फुटि अब ईव परज्ज ।
अरस प्ररस भर अक, खेत-परज्जक पटविक्रय ।
भूयनट्टि कवच्च, रहै अथ बोध सटविक्रय ।

१ अर संसय अच्छर नहीं, जीवन जल अर मैन ।

मात धरो धरियार ज्यों, नेह नोर बुटि नैन ॥ (१०८४)

२ पृ० १०६२ ।

३. पृ० १०७३ ।

४. पृ० १००१ ।

५ पृ० १००१ ।

६. पृ १००१, १०३३, १०६२ आदि ।

७ परमाल दासो पृ० ४१५, बेनि किशन दामली रो पृ० ११७ ।

नीसान धान नूपुर बजिय, हाक हास करपत चिकुर ।

रति बाह समर सुनि इछिनिय, कोर बहुत बसिय गहर । (१६७६)

इस उदाहरण में 'स्वेत-परजक', 'भूपन-कवच्च', 'नीसान-नूपुर', तथा 'हाक-हास' आदि प्रयोगों में प्रस्तुत-प्रस्तुत की भावना देखकर 'रति-समर' में साथ रूपक की भलक घाने लगती है। परन्तु कवि का ध्यान त्रिया-साम्य पर अधिक है—रासो ग्रन्थ वस्तु तथा गुण की अपेक्षा नाद एवं त्रिया को अधिक पहिचानते थे। रति में जगदा का लोप हो जाता है युद्ध में भी कुछ वस्तुएँ लुप्त हो जाती हैं (कौनसी वस्तुएँ ? हमसे कोई मत-सब नहीं), रति में अपररस की लूट हुई, युद्ध में भी लूट होती है (किसकी ? इसकी आवश्यकता नहीं), 'लोप होना' तथा 'लूट होना' ही साम्य का आधार है। रति में नायक नायिका को एक में भरकर पर्यंक पर पटक देता है, युद्ध में भी एक योधा दूसरे योधा को धर पटकता है, यही 'पटकना' क्रिया साम्य का आधार है, अन्यत्र भी साम्य क्रियाओं पर आश्रित है।

ऊपर हमारा ध्यान वीरकाव्यों की ध्वन्यर्थ व्यञ्जना की घोर गया था, पृथ्वी-राज रामो में इसकी भरमार है, साथ ही ध्वनि मात्र का भी बड़ा धाग्रह है, प्रायः धनु-स्वारों का प्रयोग तथा बरसों का द्विरव इसके साधन हैं जहाँ ध्वन्यर्थ की व्यञ्जना न हो वहाँ भी ध्वनि एक अपेक्षित वातावरण के निर्माण में बड़ी सहायक होती है। अन्य वीरकाव्यों की भाँति पृथ्वीराज रासो में व्यस्तुन्नियाँ भी प्रसर्य हैं, परन्तु इसकी रूपा-व्युक्तियों की एक विशेषता यह है कि वे व्यञ्जनाप्रधान हैं—उनके अभिप्रेय अर्थ में तो कोरी कल्पना ही मिलेगी परन्तु अभिप्रेय अर्थ बड़ा मार्मिक है। सयोगिता के रूप का वर्णन करते हुए तोता बतलाता है कि उसका शरीर इतना सुन्दर है कि हाथ छूते ही मैला हो जाने की आशंका होती है—

सुनि इछनि बर जोड़ ।

कर छुवत मैला होइ ॥ ।

पिछली पक्षि कहावत के रूप में अभी तक जनसाधारण में प्रचलित है जिसके द्वारा केवल रमणी की ही नहीं वस्तुओं की आभा का भी वर्णन किया जाता है। चदकवि ने एक स्थल पर बतलाया है कि जब दम्पति आपस में बातें करते हैं तब पति के मुख की भाप पत्नी के दर्पण जैसे आनन पर जाकर जम जाती है, इस वर्णन में रमणी के आनन की चमक तथा शीतलता दोनों की व्यञ्जना होगी है साथ ही नायक के श्वास में गर्मी उसके यौवन तथा वस की छोटक है—

मुख बहुत बन्त सु बन्त । तिय बदन धूम सरत्त ॥

सुनि बहुत ओषम ताड़ । मुख सम द्रव्यन भाइ ॥ (१६८१)

चदबरदाई कल्पना का भी बड़ा धनी था। इसमें सन्देह नहीं कि उसके आकाश-याताल के कुलावे नहीं मिलाये, परन्तु पुरानी बात को नवीन प्रकार से रूढ़िर रमणीय बनाने की जो कला विरासति की कुजी है वह चदकवि में पाई जाती है। नायिका के स्तन-युग्म को शेरवत के समान तथा उस पर बने नक्षत्रिणों को प्रसुप्त के भक्त बहना पुरानी परिघटी है, चद ने इसको एक नया रूप दे दिया है। नन्दन बानन

को छिन्न-भिन्न कर देने वाला इन्द्र का मदोन्मत्त हाथी ऐरावत मयभीत हो गया और उसकी हृदयस्थी रसनदी में छिपकर विहार करने लगा, स्तन-युग्म उस हृद-नद से बाहर निकला हुआ कुम्भस्थल है जिस पर मदजल की श्यामता बिछाई गढ़ रही है, परन्तु भाग्य में कुछ और ही लिखा था रति के समय (इन्द्र के अवतार) पृथ्वीराज ने अपने नडाकुश से उस कुम्भस्थल को विदीर्ण कर दिया—

ऐरापति भय भानि, इंदु गज बाग प्रहारं ।

उर सजोगि रत-नहि, रह्यो दबि करत विहार ।

कुत्च उच्च जन प्रगटि, उकसि कुम्भस्थल आइय ।

तिहि ऊपर श्यामता, दान सोभा सरसाइय ॥

विधिना निमत मिदृत कवन, कोर कहत सुनि इंछनिय ।

मनमंथ समय प्रथिराज कर, करजकोस भकुस वनिय ॥

परमाल रासो

वीरकाव्य लिखने वालों का नेता चंदबरदाई था, जो कुछ उसने अपने रासो में लिखा प्रायः उसी का अनुकरण दूसरे कवियों ने किया, और जितना उसने लिखा उतना दूसरे न लिख पाये। इसलिये जो प्रवृत्तियाँ सामान्यतः सभी वीरकाव्यों में पाई जाती हैं उनके प्रतिरिक्त यदि कुछ विशेषताएँ मिलती हैं तो केवल पृथ्वीराज रासो में ही। परमाल रासो के विषय में भी यही नियम यों का रणो लागू होता है। इसमें वर्णनों की उसी परम्परा का निर्वाह है, अत्युक्ति का बोलबाला है, नाम तथा सख्या का आग्रह है, चित्र खींचने की और भूषाव है, नाद का आदर है तथा क्रिया का सम्मान है। सादृश्य से प्रेम तथा क्षात्रभोय चमत्कार का अभाव मिलेगा। वीर आदि रासो में जनप्रिय सामग्री इस काव्य में भी दिखलाई पड़ती है। सेल^१ के लंगने से छाती फटने तथा रक्त बहने का वर्णन करते हुए कवि ने यह उम्भावना की है कि मानो जावक^२ के माठ के टूटने पर नालियों में होकर जावक बह निकला हो, इस प्रकार की कल्पना हम ऊपर भी देख चुके हैं परन्तु केवल लास रग न कहकर 'जावक' कहने से एक व्यञ्जना वैधव्य की भी होती है, क्योंकि जावक के पात्र का फूट जाना सौभाग्यवती नारी के लिए अशुभ माना जाता है—किन्तु मोषा की छाती में सेल का लंगना भी तो किसी सौभाग्यवती के अलक्षक पात्र का टूट जाना है। क्रिया-साम्य देखकर तलवार से सिर काटना तथा कुलाल^३ चक्र से मिट्टी का बर्तन उतारना, इन दोनों की तुलना पृथ्वीराज रासो के समान यहाँ भी है। साथ ही ठेग से तरबूज के समान सिर को काटकर पृथ्वी पर गिरा देना^४, या फरसा से सिर को उग तरह से फाँके करना जिस प्रकार कि तरबूज की करते हैं^५, इस काव्य की अपनी सूझ है, यद्वा आदि से तिरों को फोट देना

१ शल (स०) बरछी ।

२ अत्युक्ति (स०) महावर, जिससे सौभाग्यवती स्त्रियाँ अपने पैर रंगती हैं ।

३ यहे ठेग सीसं सु सूर न हारं । मनो मत्त पिड कुलाल उतारं ॥ (४४३)

४. यहे ठेग शय करं सीस न्यारे । परं टूट तरबूज घरनी पसारे ॥ (४४)

५. यहे सीस फरसा सिर फाक होई । मनो कहिये फार तरबूज सोई ॥ (४४३)

तथा कृष्ण का दही की मटवी फोड़कर सोला करना^१, इन दोनों की समानता भी, अद्भुत लगती है, परन्तु इसमें योधा के मन का उत्साह और विनोद भली भाँति व्यक्त होता है—जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है उस युग में मरना-मारना सबसे प्रिय तथा सबसे प्रतिष्ठित मनोविनोद था ।

जायसी के वर्णनो में एक चमत्कार यह बतसाना है कि सिंह वन में जाकर क्यों रहने लगा^२, या भिड़ पीली क्यों होती है^३, या तोते की चोच लाल क्यों है^४, चंदबरदाई ने भी इस रीति का सकेत किया है^५, परन्तु परमाल रासो में इस प्रकार की संभावनाएँ अधिक चमत्कारपूर्ण हैं, शृंगार के प्रसंग में कवि ने यह बतलाया है कि सिंह वन में जाकर क्यों रहता है और हस्तिनी की सूँठ सिकुड़ी हुई क्यों होती है—

कटि की बहु सोभ निहार छय । सजि कठि रय बनराज राय ॥

सुभ ऊरव जघ सु सोभमय । लजि सुडिनि सुड सकोर लय ॥ (२७४)

इत्यर्थव्यञ्जना के समान ही नाद-सौन्दर्य का एक नया रूप परमालरासो में मिलता है, जिसका अनुकरण कवीर के कुछ पदों में तथा जायसी के 'अखरावट' में भी है^६, और यह मानना पड़ता है कि यह एक लोक-प्रचलित प्रवृत्ति का ही प्रभाव है जिसका निर्वाह घागे भी लोक-कवि करते रहे, क्योंकि जायसी आदि ने इस प्रणाली को जनता से ही लिया होगा किसी काव्य से नहीं । इस प्रणाली के अनुसार अकारादि अम से वर्णमाला के सभी वर्णों को किसी एक निश्चित वर्ण के संयोग में यथाक्रम रखकर एक निरर्थक ध्वनि-जाल तैयार हो जाता है^७ परमाल रासो में युद्ध-स्थल में अकार तक इसका सुन्दर रूप दिखलाई पड़ता है—

कह-कह सुवीर कहत । एहएह सु सभु हसत ॥

गह-गह सुगौरिय गग । घह-घह सु घुमडि तरग ॥

ढह-ढह सु दुलिय मोर । ठह-ठह सुदन मुख सोर ॥

डह-डह सु डौख बजि । दह-दह सु सिव वृष सजि ॥ (८१)

साधारण दृष्टिपात से तो ऐसा जान पड़ता है कि कवि ने प्रत्येक वर्ण के साथ

१. बहै अग सीत सु अम्पार मार । किषी बान्ह फोरत दधि ग्वाल सार ॥ (४४३)

२. सिध न जोता लक सरि, हारि लोन्ह बनवासु ॥ (जायसी ग्रंथावली ४७)

३. परिहंस पियर भए तेंहि वसा । (जा० ग्रंथावली ४७)

४. मोहि रक्त लिखि दीन्हीं पाती । सुआ जो लोन्ह चोच भइ राती ॥ (जा० प्र० ६६)

५. देसत श्रेय सुरग । तब भयो काम अनग ॥

उप्पनी देखि सु हस । जो लियो मन कौ अस ॥

सुनि कोकिला फलराव । भयो बरन रयाम सुनाव ॥ (पृ० रा० १६८२)

६. जायसी ने अपने सिद्धान्त ग्रन्थ 'अखरावट' में बोहो तथा सोरठे के बाद प्रथम चौपाई नवीन वर्णों से प्रारम्भ की है; जैसे 'का-करतार चहिय भक्त दीन्हा' (क) 'छा-रोसार जस है दुइ कर' (ख), 'आ-गोरु अय सुनहु विमानो' (ग) ।

७. इस प्रणाली को 'कहड़ा' कहते हैं ।

भू' आदिपर उस पद की आवृत्ति कर दो है, और 'कह-कह' आदि शब्द बना लिए हैं। वस्तुतः सभी पद निरर्थक नहीं हैं, जिस प्रकार "छह-छह" किसी के हास्य से चिह्नने में जाता है^१, "यह-यह" जन के घुमड़ने का^२ तथा "कह-कह" उपरु की ध्वनि का नाम है। यह एक दूसरा ही प्रश्न है कि काव्य में इस प्रकार की ध्वनि-सोजना गौण-वर्णक है या नहीं, परन्तु परमानन्दजी की यह एक विशेषता है, इसमें सन्देह नहीं। घोर काव्य का प्राण नाद तथा आयुक्ति या, सञ्जन है कन्हूय-प्रणाली का भी उस समय रचानिए स्थापन होता हो।^३

पूज्यराज राघो में 'कपक-कप' के सौन्दर्य पर हम विचार कर चुके हैं, परमानन्द राघो में भी उस प्रकार के कुछ निरर्थक हैं, परन्तु उनमें न 'उपमा' है और न 'मातृ', हाँ शृंगार तथा वीर का शम्भुत-प्रशम्भुत समानान्तर वर्णन उसी प्रकार बनता है। एक घोर 'सूर' है, और दूसरी घोर 'परी' (धम्मरा), दोनों की संधारिणी एक-दूसरे की समानान्तर (समान) हैं, मानो उनमें बिम्ब-रश्मिदिम्ब भाव हो—

इस डोप टंकार निरक्त डग। उत अछरी कवको कतिम धग ॥

इन सूर मोठा बनाबन भाए। उन अनपरा नुपुर पहिर पाए ॥

इन मूरमा पाग पै मिलन डारै। उत अंड रत्न सु मायें सपारै ॥

कही कवि छंद निरखी सु मोऊ। बरन सथान परी सूर दोऊ ॥ (३४३)
दस प्रवृत्ति का उद्गम भी हमको अपघ्न व के काव्यों में मिलता है, महापुराण में दस प्रकार के कई वर्णन हैं, ११वीं सन्धि में सेना तथा नदी का ऐसा ही समानान्तर वर्णन 'गिरि छत्रजद' तथा 'असु छत्रजद' पदों की बार-बार आवृत्ति से किया गया है, ३७वीं सन्धि में संध्यातो तथा पर्वण का समानान्तर वर्णन 'गिरि सोहद' तथा 'जिए सोहद' पदावली में भी देखने योग्य है। महापुराण में सबसे रमणीय समानान्तर वर्णन गया तथा कान्ता का है, मन्मथवाहिनी अपनी गृहिणी का जो रूप या वही रूप जनमुख-वाहिनी मशविनी में राजा ने देला—

जोयवि गंगहि सारनह नुयन्। जोयद कंतहि पणरतन नुयन् ॥

जोयवि गाहि सुलतिय तरंग। जोयद कंतहि निवतो तरंग ॥

जोयवि गंगहि भ्रातनयण। जोयद कंतहि वरणाहि रयण ॥

१. जब हमको किसी की ऐसी बुरी लगती है तो हम बिचर उगते रहते हैं कि क्यों "यह-यह" करता है।

२. देवस्व ने बादलों के घुमड़ने के लिए 'यह' ध्वनि का प्रयोग किया है—

छहर-छहर झीनो बूंदें हैं पति मानो

यहर-यहर घटा धिरी है गगन में ॥

३. प्राणे सचरर श्रवण कवि ने तो केवल निरर्थक ध्वनियों के प्रयोग द्वारा ही अशक्त का प्रमाणपूर्ण चित्र खींचा है :—

थड़-थड़, थड़-थड़। भडभड, भडभड।

तड़-तड़, तड़-तड़। कड़-कड़, कड़-कड़ ॥

(क) घर खुं कुइ दावाखुत जाई ?

रतन छिपावों खुं रहई ? (४२)

(ग) कान निहा, वष दुर रहा

मुह्रा आइँ दोबो हाथ ॥^१ (४३)

(घ) जाई जोवन, धन मसन हाथ । जोवन ननि मिसइ बीह ने राति ॥^२

जोवन राख्यो नु रहई । जोवन प्रिय बिस होसीय छर ॥ (४३)

इनमें से अधिकतर सूक्तियाँ उक्तिमूलक प्रलकारों का काम देती हैं, जिन प्रकार विशेष में मामान्य का समर्थन करनेवाली यह उक्ति—

तो पौ भलो हमदन्ती नारि

नन राजा भेन्हे गयो

पुसि सभौ नहीं निगुण संसार । (६४)

तरतनि नान्ह को उक्तियो के सौन्दर्य में किन्नी को मन्त्रेह नहीं हो सकता, जिस प्रकार राजा की चिर-प्रतीक्षा करता हुई रानी का यह कथन कि तू केवल एक बार लौटकर घर आना मैं तेरे पक्ष को अपने केशों से भाङकर मुषद बना दूँगी—

एक सात घरि प्रावज्यो

बाट बुहाईँ सीर का केम ॥ (७५)

बीमलदेव रायों में न तो सादृश्यमूलक प्रलकारों का प्रावृत्त है, न “रूपर-बंध” या “उपम्मा” का, और न समानान्तर सादृश्य का ही कोई उदाहरण मिलेगा, यहाँ साम्यवाचक शब्द “सी” (जोसी), “ज्यू”, तथा “ईम” पाये जाते हैं । जिन साम्यों के लिए “ज्यू” वाचक शब्द का प्रयोग हुआ है उनमें प्रालंकारिक चमत्कार तो नहीं है परन्तु जनसाधारण में कहावत बनी हुई उक्तियाँ साम्य के भीतर प्रामाण्यता सिधे हुए हैं—

(क) धान् दातया मोर ज्यू (१०)

(ख) सेत बभातो जाट ज्यू (७६)

(ग) जोवन राख्यो सीर ज्यू (८४)

यह प्रसिद्ध है कि मोर अपने मुन्दर पखों को देखकर हँस से फूला नहीं समझा,

१. कान सबके घाम रखो, पंर दुर रखो (छिपाओ) और अपने मुँह पर हाथ रखो; प्रार्थान् सबको कान मुन लो, परन्तु किसी के कथनानुसार काम मत करने लग जाओ और अपने मन को जान किसी से मत कहो ।

२. तुलना कीटिए—

ऊजड खेइ भँवरजी फेर बसे जी

हं जी बोला निरधन के धन होय ।

जोवन गये पछे क ना बावटे जी

प्रो जी याने तिल्ल बारम्बार ।

जन्दी घर प्रायो जी,

र घारी थरा एकसी जी ॥ (मारवाड़ी गीत)

परन्तु जैसे ही उसको अपने कुम्भ पैरो का ध्यान आता है, उसके मन में गहरी व्यथा जग जाती है, गाचना बंद हो जाता है और आँखों में से टप-टप आँसू गिरने लगते हैं, ठीक इसी प्रकार जब किसी हर्षमदोन्मत्त व्यक्ति को अपने दोष या अपनी किसी अपरिहार्य दुर्बलता का ध्यान आ जाता है तो उसके नेत्रों से परवश अधुनल बहने लगता है, सर्वसम्माना रानी को जब अपने पति की निष्ठुरता चुभने लगी तो उसकी भी यहो दशा हुई।

“ईम” वाचक शब्द का प्रयोग नरपति ने सादृश्य के लिए किया है, जिस प्रकार दाक्षिणि से झुलसी हुई लोमड़ी उसी प्रकार प्रिय के वियोग में रानी झुलसकर दुर्बल होती गई, यहाँ साम्य का आधार केवल दुर्बलता है, रानी को लोमड़ी के समान^१ समझने से कथन में गभीरता न रहेगी—

आएँ बह राधी लॉवडी,

दूबसी हुई झूरइ ईम नाह । (७५)

डा० रामकुमार वर्मा का ध्यान नरपति के एक अद्भुत सादृश्य की ओर^२ गया है, उनसे ग्रैगुली को भूंगफली के समान बतलाया है, यह कवि की अपनी सूझ है जिसमें जनता का ऋण स्वीकार करना पड़ता है, घाज भी तीन गाँठवाली लम्बी भूंगफली (जो दो गाँठवाली छोटी भूंगफली से भिन्न जाति की होती है) की बर्षा करते हुए अपनी ग्रैगुली को दिखाकर यह बतलाया जाता है कि वह भूंगफली ऐसी है; हमारे कवि ने ग्रैगुली को प्रस्तुत विषय देखकर भूंगफली को अप्रस्तुत बना लिया है—

भूंगफली-सी प्रांगुली ।^३ (६६)

बीसलदेव रासो में शायक्ति, रूपक तथा उपमा अलंकार तो मिलते हैं परन्तु वस्तुप्रेसा, जो उस युग की कुजी थी, यहाँ दिखलाई नहीं पड़ती, यह एक आश्चर्य की बात है। वस्तुतः हमारा कवि उक्तियों से ही अधिक प्रेम करता है, दूसरी सामग्री से कम। रास ने वधू से कहा कि हे वधू, तू घर में चली आ, कहीं चन्द्र के घोड़े में राहु तुझको (लेरे मुझ को) निगल न जाय—

सासु बहइ—“बहु घर माँहि आव ।

बद बह भोलइ तोहि गोल्लसइ राहु ॥ (७२)

इस जरित में जो व्यञ्जना है वह कोरे अलंकारों के भाग्य में वहाँ थी ?

बीसलदेव रासो का एक प्रयोग अवश्य ध्यान आकृष्ट करता है, उदास रानी का वर्णन करते हुए कवि ने कहा है—“बादल छाये हो चन्द्रमा”, यहाँ ‘मुख’ के लिए ‘चन्द्रमा’ का प्रयोग काव्यशास्त्र के रूपकानिश्चयोक्ति अलंकार है, परन्तु ‘उदासी’ के लिए

१ रानी को लोमड़ी बनाने में प्रगतिवादी और प्रयोगवादी कवि अवश्य अपना समर्थन पा सकते हैं ।

२ हिन्दी साहित्य का आलोचनात्मक इतिहास, पृ० १५१ ।

३. उस्मान ने ‘चित्रावली’ में यह अप्रस्तुत कोमलता के लिए रखा है—

विद्रुम-पेनि सो झंगुरी दोती । यह बडोर यह भूंगफली-सी ॥ (पृ० ७५)

‘बाद न छी जाना’ बया कहा जायगा, यह एक विवादास्पद विषय है, जिस पर जायसो के प्रगण में विचार करेंगे।

राजनीतिक तथा सामाजिक परिस्थितियों के साथ-साथ काव्य-परम्परा में भी परिवर्तन आता गया और वीरकाव्य का वह जनसाहित्य भी धीरे-धीरे पंडितों के हाथ में चला गया, यहाँ तक कि आगे चलकर वीरकाव्य लिखनेवाले भूपाल, ताल तथा सुदन भी रासोकाव्य की स्वाभाविक मनोहरता को छोड़कर रीतिकालीन चमक-दमक में फँस गये। जिन कवियों का राजपूताने के जीवन तथा साहित्य से अधिक सम्पर्क रहा उन्होंने पुराने काव्य को पढ़कर उसकी प्रवृत्तियों को सुरक्षित रखने का प्रयत्न किया, परन्तु वह स्वाभाविक प्रवाह न था सका, ‘हम्मीर रासो’ का नाम भी पुरानी परम्परा का है तथा प्रयत्न भी, परन्तु जो कमी पोछे के वीरकाव्य में दिखलाई पड़ती है वह यहाँ भी है, ‘प्रबला’, तथा ‘बेगम’ रासद पर बिलवाड हमारे अभिप्राय को स्पष्ट कर देगी—

(क) फकि लालन प्रबला कहत, सबसा जोध कहत ।^१

दुबला सन में प्रगट बिहि, मोहत सगल भसन्त ॥ (पृ० ३२)

(ख) बेगम जाति नु लीध की, इन मरिबे बन दीन ॥^२ (पृ० ५४)

यदि रासोकाव्यों की तुलना में भूपाल आदि के काव्यों को रखकर अध्ययन करें तो यह स्पष्ट हो जाता है कि यद्यपि दोनों में आश्रयदाताओं की अत्युत्तुपूर्ण प्रशंसा की गई है, फिर भी दोनों एक ही जाति के नहीं हैं, रासो काव्य का जगता के जीवन से इतना परिच्छिन्न है कि उसको दरबारी कहना उचित नहीं जान पड़ता, परन्तु विछले वीर-काव्य राजसभा में बैठनेवाले कुछ विद्वेषजनों के ही मनोविनोद के साधन है, जिसका मुख्य प्रमाण उनमें रासोकाव्य के स्वाभाविक मौल्य का अभाव है।

१. अर्थ कवि (अथवा लालन कवि) उसको स-बला कहते हैं, परन्तु जोध कवि उसको स-बला मानते हैं, क्योंकि यह प्रगट है कि वह सन्त तथा भसन्त सभी को मोहित कर दुबल बना देती है।
२. स्त्री बोबे-गम (निसकी कोई गम = शोकन हो) कहा जाता है, इसीलए वह मरने (मारने = दूसरो का प्राण हरने) की ठान लेती है।

सूफी काव्य

पृष्ठभूमि

मुसलमानों के आक्रमण^१ बीरगाथा-काल में ही प्रारम्भ हो गये थे परन्तु उस समय वे अपने छोटे राज्य के भीतर रहनेवाली जनता में राष्ट्रीय भावना भरने के कारण बने। मुसलमानों की युद्ध-नीति राजपूतों के आदर्शों में भिन्न थी, उनमें पराजय का अर्थ लड़ते-लड़ते प्राण त्याग न था और न मित्रता का अर्थ मदा परस्पर प्रेम-भाव ही था, फलस्वरूप बार-बार पराजित होकर अपने प्राण बचा लेने वाले आक्रमणकारी घन्ट में विजयी बन बैठे, और एक के उपरान्त दूसरा तथा दूसरे के उपरान्त तीसरा राज्य उनके हाथ में जाने लगा। राजपूतों में अब भी आदर्शवाद चल रहा था, वे जिसकी मित्र बूढ़ हों उसके साथ विश्वासघात कैसे करें, और जोगुणों में नीचा है उसके पास जाकर उसको यह कैसे समझावें कि उसको विदेशियों की सहायता न करनी चाहिए। तीन सौ वर्ष के सघर्ष ने हिन्दू-भक्तों को खोखला कर दिया, विजय उसका ध्येय था परन्तु विदेशियों की कपट-नीति^२ के कारण वह भी स्वप्न बनकर रह गया, सारे उत्तर भारत में विदेशी शासन या कम-से-कम विदेशी आतंक छाने लगा। राजपूतों ने उत्तर भारत को छोड़कर राजस्थान में घेरण ली, परन्तु उनको ईश्वर का प्रतिनिधि तथा अपना पिता समझनेवाली प्रजा को तो उसी उत्तर भारत की स्लेन्डा-क्रान्त भूमि पर रहना था। प्रजा ने अपने मन को समझाया कि ईश्वर की महिमा अपार है वह किसी को घनो और किसी को भिखारी^३ बनाता है, यदि वह राजा को भिखारी और एक को राजा बना दे तो उसका हाथ कौन पकड़ सकता है^४। अतः वितृ-तुल्य शासकों का मोह छोड़कर अब जनता ने विदेशियों को ईश्वर द्वारा नियुक्त अपना शासक मान लिया।

शासन का परिवर्तन तो इतना न खला केवल भाग्यवाद में सकर्मण्यता का रग

१ सब हिन्दू-जनपदन मँह, होत सगें उतपात । (परमात रासो, ५५२)

वेद विप्र नहि पढ्य, सुरभि भारत मद गति । (वही, ५५३)

२ गहाबुद्दीन ने तत्तारखा तथा खुरासान खां से कहा था—

मम सोद जिन भेद, भेद बिन मती न कोई ।

भेद बन्ध बत सोद, भेद देखं सब कोई ॥ (पृथ्वीराज रासो)

३ कीहेति कोई भिखारि, कोई घनो । (जा० प्र० २)

४. (क) राजर्हि करसि भिखारि तौ, कौन गहे तुम हाथ । (जिवा० २३२)

(ख) छत्रहि घटन, निधग्रहि छावा । दूसर नाहि जो मरवहि पाया ॥

घोस गया। परन्तु सामाजिक परिवर्तन अनह्य हो गये। हिन्दुओं के ही सामने उनके मन्दिर तोड़े गये, उनके शास्त्र जला दिये गये, उनकी महिमाओं का अपमान हुआ, और द्विजों को म्लेच्छों की दासता करनी पड़ी। हिन्दुओं की सामाजिक भावनाओं की प्रतिहितापूर्वक जीर्ण-शीर्ण कर डाला गया। फल उसका हो हुआ, इस पीर जाति ने यादमलकारियों को यह दिखा दिया कि किसी भी जीविन जाति को तह्य-नह्य नहीं किया जा सकता। दूरदर्शी विधर्मी इन बात को समझे कि मुसलमानों का अन्विधान वगैरे मुसलमान नहीं बन सकता और बलपूर्वक तो निम्न वर्गों को भी निम्न जाना सम्भव नहीं^२। अस्तु कुछ समयद्वारा मुसलमान प्रचारक की सच्चा भावना से देश के उस भीतर भागिचिन्त भाग में घुस गये^३ जहाँ अभी तक मुसलमानों का नाम न था, और प्रेम की कहानियों तथा जादू-टोने के चमत्कारों से भोतों-भोती जनता को अपना अनुयायी बनाने लगे। साहित्य में इनको 'सूफी कवि' अथवा 'प्रेमपागी' कवि कहा जाना है।

सूफी कवि

विद्वानों ने 'सूफी' शब्द के भिन्न-भिन्न अर्थ निर्येह परन्तु यह मानने में किसी को आपत्ति न होनी चाहिए कि जिस प्रकार भारत का 'सन्त' शब्द एक आचरण विशेष का चोत्क है उसी प्रकार मुसलमान समाज में 'सूफी' शब्द से प्रेम तथा त्याग का सवेत मिलता है; सम्भव है जिस प्रकार भारतीय सन्त के साथ वैदिक वस्त्र लय गया है उसी प्रकार सूफी के साथ पीछे के विद्वानों ने बकरी या भेड़ के रंग को बाँध दिया हो। अतएव सूफी ने सूफी शब्द के अन्तर्गत अपने हुए उनका आदि प्रयोग 'ज्ञानी' (पंतामोषा [श्रीक] = ज्ञानानुरागी) अथवा 'सन्त' के अर्थ में ही स्वीकार किया है^४। सूफियों के निष्ठान्तों में दो बातें मुख्य हैं—प्रथम, अपनी कामनाओं को

१. (क) मानुष साज साज मव साया । होइ तोइ जो विधि उपराया ॥ (११६)

(ख) रँगी धाई मरे कोइ बादा । मोइ पाव जो लिखा लिनादा ॥

(जा० अन्व्यावली, २६६)

२. डोड पीपत वित हाइली मोट्ट टू क्रोम और परसुएशन, ओनली ए मिम्यैटिक डटरकोल माइट इनबचाइन देम टू इस्ताम । (डा० हबीबुल्लाह द्वारा "अबदुल प्रबानर" से उद्धृत, पृ० ३०२)

३. ओन दि बिहेस्ट ऑफ दि मुरशिद हो टुविन्द टू डिस्टेंट कंट्रोड एंड सेंटिड डाउन बिद ए टू मिशनरी जोल अमय प्रनफैमिनियर एंड ईविन होस्टाइल पीपल । (दि फाउन्डेशन ऑफ मुसलिम क्लब इन इंडिया, पृ० २८२)

४. मुरज चाँद के क्या जो कहेऊ । पेम्क कहनि साइ चित गहेऊ ॥ (जा० ५०, ३३)

५. अलबहनीड इंडिया, मरारक डा० एडवर्ड सी० सीयू, पृ० १ ।

दिस इव प्रांगो दि प्योरी ऑफ दि सुफीज, दैट इज, दि सेजेड, और मुक्त मीन्त इन प्रीक थिरडम । दिमरफोर ए किलोमोफर इज कौस्ट पैलासोषा, दैट इज तदिय

पूरा ईश्वराधीन कर देना^१, द्वितीय, गुरु की अन्त्यभक्ति^२। वे ईश्वरीय ज्ञान की अपेक्षा ईश्वरीय अनुग्रह तथा परलोक-सुधार को अधिक महत्त्व देने हैं, पार तथा उसके दण्ड का इनकी धारों की अपेक्षा अधिक ध्यान रहता है, एवं धर्म के बाहरी रूप का इनके यहाँ कोई मूल्य नहीं। सूफियों को अपने मत के प्रचार की धुन तो रहती है परन्तु किसी दूसरे मत से डेर नहीं होता, यही कारण था कि भारतीय जनता को सूफियों में कुछ अपनापन दिखलाई पड़ा और जब वे उसके जीवन में घुलने-मिलने लगे तो जनता ने भी उनको अपना समझकर उनका स्वागत किया।

मास्तुतिक दृष्टिकोण से भारतीय समाज में बिराला से दो वर्ग रहते प्राये हैं^३—एक अभिजात वर्ग, जिसमें उस समय कम व्यक्ति थे परन्तु जो अपने बुद्धि-विकास के कारण समाज का नेता था, दूसरा पतित वर्ग, जिसका मानसिक स्तर अपेक्षाकृत बहुत नीचा था। जितने सामाजिक या धार्मिक आन्दोलन हुए हैं सबको इसी पिछले वर्ग में स्थान मिला है। जब मुसलमान उत्तरी भारत में छा गये तो उनकी दास भी इसी वर्ग में गयी। उस समय यह वर्ग बौद्धधर्म के विकृतावशेष शैव-शक्त-मत-मिश्रित नाथ-मत तथा तान्त्रिक-मत को मानने लगा था, उत्तरी भारत की अपेक्षा पूर्वी भारत में इसका अधिक जोर था। इसमें सिद्धि और चमत्कार, शाप और दण्ड, मंत्र और तंत्र, ग्रह और नक्षत्र, जोगिनी तथा दिशाशूल आदि की बड़ी मान्यता थी। वैष्णव सन इन बातों को हेय समझते थे, परन्तु सूफियों ने इनमें विश्वास दिखलाया इसलिए मूढ़ जनता उनकी ओर खिंच सकी। सिद्धि तथा चमत्कार की ये बातें जातक-कथाओं में भी^४ पाई जाती हैं, मुसलमान सूफियों में से अधिकतर लोग परंपरा में कभी न कभी

विश्राम। जेन इन इस्लाम परतन्त एडोप्टेड सतमिष साइक डि ओरिजिनल ग्रॉफ बीड फिलोसोफर्स, दे ग्रॉन्सो एडोप्टेड डिग्रर नेम, बट सम पीपल डिड नोट ग्रडर-स्टैंड डि मीनिंग ग्राफ डि बर्ड एण्ड इरेनियसली कम्बाइन्ड इट विड डि अरंजिक बर्ड सुपर, एड इफ डि सुफकी वर आइडेटीकल विड डि सो-कौलड ग्रहल-ग्रसुफा ग्रमग डि कन्वेनियन्स ग्रॉफ मुहम्मद। इन डि लेटरटाइम्स डि बर्ड वाड करप्टिड बाइ मिम-स्वेलिंग, सो रैट फाइन्ली इट वाड रेंकिन फौर ए डेरिवेशन फ्रोम सुक रैट इड, डि वूल ग्राफ गोड्स। (पृ० ३३-३४)

१. डि चीफ करेक्टरिस्टिक ग्राफ डिग्रर विलोफ वाड डि सर्वाभिज्ञान ग्राफ ह्यूमन विल टु गोड। (इनफर्नैस ग्रॉफ इस्लाम ग्रीन इंडियन क्लचर, पृ० ६६)
२. मुहम्मद टोट सर्रेडर टु गोड (इस्लाम), सूफीज्म सर्रेडर टु डि टोचर दू इड डि रिप्रिजेंटेटिव ग्राफ गोड अपीन ग्रयं। (दही पृ० ८१-८२)
३. इनफर्नैस ग्राफ इ० ग्रीन इ० क्लचर (भूमिका, पृ० ११)
४. वर्तमान समय के न्याय तखनउ सोके हु स्वप्न औ बुनिमित बेखिया भये कांपित, एवं भूतबाल विज्ञाचरालि प्रनूति दिया शान्ति-स्वस्तमयन करित; तपन सोके ग्रयंदारा ग्रपरेर पुण्याय ग्रय करित। (श्री ईशानचन्द्र घोष, जातक (प्रथम खंड) उपग्रमणिका)

बोझ रह चुके थे' इसलिए भी उनका इन धार्मिक काण्डों के प्रति थड़ा रसना स्वाभाविक था। राजनीतिक तथा सामाजिक धत्याचारों से सुनप्त मूढ़ समाज जब किसी चमत्कारी सिद्ध के आगमन का 'सुसमाचार' सुन पाता था तो थोड़ी देर के लिए उसको अपनी कामनाएँ फलती हुई देखने लगती थी, इसीलिए ऐसे सिद्धों के चारों ओर दु रियों की भीड़ लग जाती थी, 'निशाबती' में इस दृश्य का एक सुंदर चित्र है—

सागर गाँव सिद्ध एक थावा । मुख देखत मन इच्छ पुरावा ॥

कुटो कया, धाँक सुत पावे । अपहि चखु बं जग देखरावे ॥

कहे चाह परदेसी केरी । बिछुरेहि आनि भित्तारं केरी ॥ (पृ० १७७)

सूफी कवियों ने भारतीय भाषाओं में जो रचना की है उतमें हिन्दू तथा मुसलमान मतों का प्रदुभुत मिश्रण कर दिया है। हिन्दू के सूफी कवि प्रायः प्रेम की कहानियाँ ही लिखा करते थे और यदि किसी की कहानी चल गई तो वह सिद्धान्त-ग्रथ बनाने लगता था, यही कारण है कि सामान्य सूफी को सिद्धान्त-ग्रथ लिखने का अवसर न मिला, बायाग से एक कान तथा एक भ्राँस खोकर दक्षिणमार्ग होने की घोषणा करने वाले^१ तथा अपनी घरघरा में नखनों के बीच शुक के समान चमकने वाले^२ मलिक मुहम्मद ही "मजरावत" और "माखिरी कलाम" लिखने का साहस कर सके। बग़ान के कवि सैयद आसामोल की प्रथम रचना "पयावती" जायसी के काव्य का ही अनुवाद है, कदाचित् उन्होंने तदनन्तर सुनलिम परितरुव्य ("धारा तिकान्बरनामा", "नवीवश" तथा "मुहम्मद-चरित") लिखे, औरअत में "रोहका" तथा "मानमदीप" लिखकर अपने मत के सिद्धान्तों (मुसलमान धर्म में अनुष्ठान छोड़कर आदि^३) का विवेचन किया है। जिस प्रकार जायसी ने "पयावत" में अपस्तुतों को हिन्दू तथा मुसलमान दोनों के इतिहास से लिया है^४, और उसमान ने तीर्थ-पर्यटन करते हुए मन्का, मदीना, तथा काशी सबका नाम दे दिया है^५, उसी प्रकार सैयद आसामोल के "नवीवश" में १२ अवतारों के मध्य ब्रह्मा, विष्णु, शिव एवं थीरुष्ण को भी स्थान मिल गया है। अपने सिद्धान्तों का प्रचार करते-करते ये सूफी कवि हिन्दुओं की भी बातें चलाकर यह बिलताना चाहते थे कि हम में और तुम में कोई भेद नहीं है, और हम तुम्हारी बातें भी जानते हैं तुम हमारी नहीं जानते, इसलिए हम रव्यमागत गुरुओं की

१. इद इव वंश नोन दिसूफीज अभगट मोहमेदन्स, खू बीकेन कन्वर्ट त क्रोम बुद्धिश्म ह्य रिटेन्ड दि फिलोसोफी आफ दिप्रर थोरिजिनल क्रौड वेनोफ्रेड विद फेथ इन ए पर्सनल गौड एन्जोइड बाइ इस्लाम । (२६)

(वग साहित्य परिचय, भाग १)

२. मुहम्मद याई दिसि तजा, एक खवन, एक आंति । (जा० प्र०, १६२)

३. जग सूफा एक नयनाही । उभा सूफ जस नखतन्हा माहा ॥ (जा० प्र०, ८)

४. बांगला साहित्योर कथा, पृ० ६६ ।

५. जैसे—हातिम करन तियाभी घहे । (जा० प्र०, ७)

६. चित्रायली, पृ० १२६ तथा १६१ ।

वानें मानकर हमारे शिष्य बन जाओ^१ । अधिकतर सूफी अपने को पंडित^२ कहते थे, और अपने को जाति का ब्राह्मण^३ बतलाने का प्रयत्न करते थे, इनकी यदिकचित् सफलता के दो कारण हैं—प्रथम, इनका नियम था कि ग्न के भीतर चाहे कुछ हो बाहर से जैसा सब लोग घादर की दृष्टि से देखते हैं वैसा ही आचरण करना चाहिए^४, द्वितीय वे यह जानते थे कि कवि की वाणी आग भी बरसा सकती है तथा पानी भी^५, जिनकी धाणी पानी बरसाकर पाठक या श्रोता के मन को शीतल करेगा वह उस कवि को सदा याद रखेगा और दूसरे से भी उसकी प्रशंसा करेगा^६ ।

इस भाँति अपने व्यवहार की व्यवस्था करके सूफी लोग समाज के उस वर्ग में जा बसे जो या तो राजनीतिक परिवर्तनों की कहानियों को दूर से सुन लिया करता था या जिसके पुराने याद अब भरने लगे थे । राजपूती वीरता की कथाएँ आज भी कभी-कभी छिड़ जाती थी परन्तु केवल मनोरंजन के लिए या समय काटने भर के लिए, नवयुवकों में वीरता के स्थान पर गृहार की भावना का अधिक स्वागत था, और जिन्होंने राजपूतों के विलास तथा उनकी वीरता की गाथाएँ सुनी थी वे वयोवृद्ध जीवन में प्रसारणा या अनुभव करने लगे थे^७, जब इतने बड़े-बड़े योधा तथा शासक मिट्टी में मिल गये तो हमारे जैसे सुच्छ व्यक्तिों के जीवन का क्या भरोसा^८—मृत में सबकी कहानी ही रह जाती है^९ । जिन प्रकार रात्रि बिताते के लिए बालक कहानी कहता तथा मुनना चाहते हैं उसी प्रकार विदेशी शासन की उस 'रयाम रैन'^{१०} में प्रजा (प्रभागी सन्तान के समान जनता) कुछ बूढ़ तथा गुणी लोगों से प्रेम की कहानी सुन

१ अपने जोग लागि अस खेला । गुरु भएउ भापु, कीन्ह तुम्ह चेला ॥

ग्रहक मोर पुरुषारथ देखेहु । गुरु कीन्ह के जोग विसेखेहु ॥ (जा० प्र०, १४६)

२ हौं ब्राम्हन श्री पंडित, कहूँ आपन गुन सोइ । (जा० प्र०, ३१)

३ हम तुम जाति ब्राम्हन शेऊ । (जा० प्र० ३१)

४ परगट लोकाधार कहु बगता । गुपुत लाउ मन जासी राता ॥ (जा० प्र०, ६३)

५ कवि के जीभ खडग हरद्वानी । एक दिति आगि, दूसर दिति पानी ॥

(जा० प्र०, २०१)

६ जो रै सुना ते हिरदै राखी । श्री अति चाउ आन सो भाखी ॥ (चित्रा०, २३३)

७ जनम अकारण जगत भा, गई अमिरणा घाउ । (चित्रा०, ११६)

गयो अकारण यह जनम, वह न जनमती माइ । (वही, ११४)

८ तुम्ह ऐसी जो रहै न पाई । पुनि हम काह जो चाहि पराई ॥ (जा० प्र० १६७)

९ कोई न रहा, जग रही कहानी । (जा० प्र०, ३०१)

१० इह कलि रयाम रैन जनु घाई । सोई पुरुष जे जागि बिहाई ॥

जागत हू पुनि आह बिबारा । बहुन नाँति जागि ससारा ॥

×

×

×

जागहि पंडित पढ़न हरि-बानी । जागहि बालक कहें कहानी ॥ (चित्रा० १४)

कर पुर हो उठी। इस कथा में शृंगार, वीर तथा वैराग्य तीनों का घुट था^१, जिसमें तरापी को शृंगार में मजा आता था, प्रीति को वीरता की मलक मिलती थी, और नानकों की सामान्य उत्सुकता तुष्ट होती थी, अन्त में जब सूफी कवि इस कथा का 'फिट्टू और'^२ भग्न करता था तो नष्टवीर्य वृद्धजन उसके पांडित्य की भूरि-भूरि प्रशंसा करते थे—

यानरु सुनत कानरस पावा । तरुनहू के तन काम बढ़ावा ॥

विरिध सुने मन होइ गियाना । (चित्रा०, १४)

इस कथा की मुख्य विशेषता थी प्रेम का प्रचार और बीच-बीच में नीति के वचन—
कहीं दास की प्रशंसा, कहीं सत्य का महत्त्व, कहीं समार की असुरता, और कहीं विधि की प्रबलता ।

कथा की परम्परा

भारत के प्राचीनतम वाङ्मय में कथात्मक साहित्य भारतीय साधारण तथा दृष्टान्त के रूप में मिलता है, इसमें यक्षानु जिज्ञासु अपनी किसी वृत्ता का समाधान पाकर सन्तुष्ट हो जाता था, उद्देश्य होता था किसी यादार्थ की स्थापना और पात्र होते थे मनुष्य से अधिक मनर्ष एक विकसित, अथ अलौकिकता का घुट भी रह सकता था। परन्तु साध ही एक लौकिक परम्परा भी चल रही होगी जिसका पता उस समय चलता है जब इस परम्परा को लौकिक (अवैदिक) सम्प्रदायों का माध्यम मिल गया। धर्म-शिक्षा ब्राह्मण-परम्परा में तो वेदों के गठन-गाठन अथवा-अवचन आदि के द्वारा सम्पन्न होती थी, परन्तु अथवा-परम्परा ने लोक-साहित्य की धर्म-प्रचार का माध्यम बनाया, बहुत सम्भव है इस नवीनता का एक मुख्य कारण यह भी हो कि अवैदिक सम्प्रदायों ने लोक-साध को ही लोक-हित (वृद्धजनहिताय) के लिए अपनाया था। अस्तु, महारमा बुद्ध के पूर्वजनों की कथाओं के वहाने पद्म तथा पद्मियों को भी कथा का पात्र बनाया जाना समा क्योंकि बोधिसत्व की अवस्था में तथागत स्वयं अनेक मनुष्योत्तर योनियों में रहते पाये थे, जब पात्र मनुष्य ने नीचे से तीव्रदिक आदर्शवाद के स्थान पर जीवन का मार्गार्थ एवं सद्गुणपूर्ण चित्र इन कहानियों में स्थापित आ गया। आतक कथाएँ लोक-कथाएँ की जिनमें कोई भी सम्प्रदाय लाभ उठा सकता था^३, इनका देश में तो प्रचार हुआ ही पूनाज तथा अरब में जाकर ये और भी जगदी और वहाँ के साहित्य को इन्होंने बड़ा प्रभावित किया, यहाँ तक कि उन देशों के अभिजात साहित्य में भी इनको स्थान मिल गया। भारत में ऐसा न हो पाया, कभी-कभी इन लोक-कथाओं का अधिक प्रचार देखकर किसी पंडित ने इनमें से कुछ का संस्कृत में उपान्तर कर दिया, और किसी कवि ने इन्हीं प्रकार की लोक-कथाएँ संस्कृत भाषा में लिख दी, परन्तु जहाँ अभिजात साहित्य के सहयोग प्रद मिलते हैं वहाँ लोक-साहित्य की कुछ गिनो-गुनी पुस्तकें ही साकल्य भाषा

१. तीनों विद्या महें निपुन, योग, योग, और, सियार । (चित्रा० १८१)

२. मैं एहि सत्य पंडितहू बूझा । कहा कि हम्हू फिट्टू और न सूझा । (जा० प्र० १०१)

३. प्राचीन भारत की कहानियाँ, भूमिका, पृ १४ ।

में पाई जाती है। इस सोवर्जनशायी साहित्य के प्रति इतनी उदामीनता शिष्ट समुदाय में क्यों रही है, इसका उत्तर भी आसानी से मिल जाता है—पाठक के मन को मृग्य बनाकर उच्च (वैदिक) आदर्शों के योग्य न रहने देना। ज्यों-ज्यों शिष्ट समाज इनसे उदामीन होता गया त्यों-त्यों इन लोक-कथाओं का स्तर भी गिरता गया क्योंकि इनका निर्माण तथा सरक्षण उमी पतिन समाज के हाथ में जा चुका था, आज भी हम प्रकार का साहित्य देशभाषा में 'बाजारुसाहित्य' कहलाता है। जैन-कवि बनारसी-दास ने अपनी आत्म-कथा 'अर्द्ध-कथा' में अपनी 'इक्ष्वाकुजी वाली जीवनचर्या' (मुखम) का पश्चात्तापपूर्ण जन्तुत्व करने हुए इसी प्रकार के 'मिथ्या ग्रन्थों' का निरन्तर पाठ करना अपने दैनिक कार्यक्रम का एक आवश्यक अंग बनलाया है।^२ लगभग इसी समय गोस्वामी तुलसीदास ने बाणी के इस दुरुपयोग को बुरी तरह फटकारा था—

कोन्हें प्राकृत जन-गुन-गाना ।

सिर धुनि, गिरा लागि पछिताना ॥

आधुनिक युग में भी 'जिस्सा तोलू-मैना', 'छबीली भटियारी' आदि का श्रद्धालु पाठक अच्छा नवयुवक नहीं माना जाता। अनुमान से जान पड़ता है कि जनता को अक्षरमय बनाने में इस प्रकार का लोक-साहित्य सदा सहायक रहा है।

प्रादेशिक भाषाओं में से जिनका सम्बन्ध अर्बेदिक मतों से अविकर रहा है उनका प्रारम्भिक साहित्य इसी जाति का सुडौकृत रूप है। बंगला साहित्य के आदिभूग में मगलकाव्यों के लिए जिन कथाओं की रचना की गई वे सभी समाज की लोक-कथाएँ हैं, ब्राह्मण तथा क्षत्रियों के स्थान पर सौदागरों तथा शूद्रों को नायक-पद मिल गया है^३ और ये लोग राजकन्याओं के बर बना दिये गये हैं, 'चंडीमगल' का नायक काल-केतु व्याघ्र जाति का है, मनुष्य पशु का शरीर बदन लेता है और पशु मनुष्य का, मानव के भीतर पशु का चित्र खींचने के लिए अस्तीतना के भेदे तथा नये चित्र मजाये गये हैं^४। अनुमान से जान पड़ता है कि भद्र समाज के विरोध में इस प्रकार का साहित्य जान-बूझकर फैलाया गया था क्योंकि इसी प्रकार ब्राह्मण धर्म, ब्राह्मण समाज तथा ब्राह्मण विचारधारा की निन्दा की जा सकती थी। जानकी में नायक प्रायः राजा तथा ब्राह्मण मिलते हैं, परन्तु क्षत्री प्रायः ग्रहकारी एवं ब्राह्मण प्रायः मूर्ख, पैदू तथा सोमी बनाये गये हैं। मगलकाव्यों में देवी-देवताओं की पूजा न करनेवाले मनुष्यों को ददस्वप्न कष्ट दिलवाकर अन्न में चण्डी आदि का अनुयायी दिखाया गया है। जायसी के राज्य में मिहलद्वीप का युद्ध अमण तथा वैदिक सस्त्रियों का युद्ध है, कुत्तामिमानी गन्धर्वसेन अपनी फून्-गी मुकुमारी पृथ्वी जिमी भी अर्बेदिक जोगी को नहीं देना चाहता,

१. अंते कुरुवि बनारसि अये । मिथ्या ग्रन्थ बताये नये ॥ (अर्द्धकथा, पृ० १४)

२. तब पर में बंटे रहें, नाहिन हाट-अजार ।

मधुमालती, मृगावती पोयी शोय उचार ॥ (अर्द्धकथा, पृ० २५)

३. सरल बागला साहित्य, पृ० ६१ ।

४. वही, पृ० ६८ ।

परन्तु अन्त में एक बारकर उसको ऐसा करना पड़ा है, रत्नसेन-पद्मावती-विवाह-खंड (वोहा १० से १३ तक) में पंडित और रत्नसेन का शास्त्रार्थ इसी बात का है कि वेद क्या है या नाद और जायमी के प्रतिनिधि रत्नसेन ने नाद को वेद से बढकर मिद्ध किया है, जिससे यह स्पष्ट है कि जायमी की परम्परा दक्षिण मार्ग का नाम लेने पर भी मधुर शब्दों में वेद को जड़ खोदने में लगी हुई थी।

महामा बुद्ध के निर्वासन-नाम से लगभग २५० वर्ष तक बौद्ध धर्म भारतीय अभिजात समाज में भी आदर प्राप्त करता रहा और धर्मोक्त के पुत्र महेन्द्र ने जम्बूद्वीप के समीपवर्ती खडों में इनका प्रचार करने के लिए सिंहल को अपना गढ़ बना लिया, मस्तु घेरा^१ तिप्प द्वारा नियोजित सगौनि भारत में बौद्धधर्म की अन्तिम (तोसरी) धर्म-मर्मिति थी, तदनन्तर केन्द्र सिंहल पहुँच गया और जेप दो मनीतियां बही हुईं। भारतीय बौद्ध धर्म लका को ही धर्मपीठ समझने लगे थे^२, धार्मिक दृष्टिकोण के कारण सिंहलद्वीप के विषय में उनकी कल्पना बड़ी भ्रममय थी। वे इन धर्म तथा सुल का केन्द्र स्वर्ण ही समझते थे^३। कालान्तर में उत्तरी-पश्चिमी भारत का अवभिजात समाज भी बौद्ध धर्म को भूल गया परन्तु लका, दक्षिण देश तथा पूर्वदेश (बंगाल, प्रानाम, बिहार, उड़ीसा, ब्रह्मदेश) के प्रति उसकी चमत्काराभिन श्रद्धा बनो रही। उसका विरवास था कि धर्म की मन्त्रो परीक्षा तो सिंहलद्वीप में हो होती है जहाँ की पद्मिनी कामिनीयां धर्मोपासको को अपनी कुटिल प्रलकी में फँसाने एवं अपने चंचल अपागो से बेधकर धर्म-नष्ट कर देती हैं। बगाल तथा नामरूप की भाषाविनियों में मनुष्य को मेढा आदि बना देने की शक्ति तो धार्मिक भी मानी जाती है। बौद्ध धर्म ने जब दूसरा रूप धारण किया तो सिद्धिकामी पुष्य को एक ऐसी योगिनी की खोज में रूढ़ा पड़ा जो प्रयत्नशील ध्याति के प्रहकार को अपने प्राकर्षण के द्वारा चूस करदे^४ प्राय उत्तर-पश्चिम के सिद्धिकामी महाराष्ट्र, दक्षिण देश, पूर्वदेश तथा मिद्ध तक ऐसी योगिनीयों की खोज में पहुँच जाते थे और किसी भी (धाम नीच वर्ण को) कथा में उनको अपने काम की

१ सद्दधम्म संगह, पृ० ४२-४।

२ तब घेरा देवत ने कहा—मिम कुटपोब, जम्बूद्वीप में त्रिपिटक का केवल मूल रूप ही सुरक्षित है, उस पर टीका तथा आचार्यवाद यहाँ नहीं है, परन्तु सिंहलद्वीप में महेन्द्र द्वारा सिंहली भाषा में रची हुई सिंहली टीकाएँ सुरक्षित हैं। उनको सम्हालकर और जाँचकर मगध की बोली में उनका अनुवाद कर लो।

(सद्दधम्म संगह, पृ० ७३)

३. मू पिल फाड्फ, इन दि डिताइटफुल आइतंफ आफ लका, दि डिताइटफुल हल आर ली कीकर। (सद्दधम्म संगह, पृ० ४७)

४. इस प्रकार महाराष्ट्र देश में उसको अपनी योगिनी एक अत्यन्त को पुत्रों के रूप में मिली, जो उसकी बहुमूलक सत्ता के तत्त्व को शान्त कर सकती थी 'सत्काल हो शान्तकार को पुत्रों की माँ हो।

(मिस्टक टेल्स ऑफ नामा ताराजय, पृ० ८)

हुर मित मदी, घन में मंदोदरी में उसको पहिचान नो लिया था परन्तु उषण का भन
सुनन तक न बुझाया । जैनों ने प्रसिद्ध ऋषि नारद को कन्ह-प्रिय^१ बनाया है जो वृष्ण^२
के अनिन्दित विशाही में मन्वन्त्य बन जाते हैं । इन प्रकार जैनों ने एक धार तो इन अर्ध-
ऐतिहासिक चरित काव्यों में इतिहास की जेम्हा करके संस्कारजन्य भावना में परिवर्तन
करना चाहा है, दूसरी ओर प्रत्येक कथा को शृंगारी रूप देकर उसमें अपने विद्वानों का
प्रतिपादन किया है ।^३ सूफ़ियों ने ये दोनों बातें अपने मोखी, वे अपनी प्रसिद्ध कथाओं
को तो ने न मक्ते से क्योंकि उन समय तक साक्षर वर्ग फिर ने दृढ़ बनकर लोक को
नो मारा पुराना इतिहास बाद कर चुका था, इसलिए नगरों तथा व्यक्तियों के नाम
इतिहास में धाने लगे, और इस प्रकार बीरकाव्य की परंपरा में बँडकर सूफ़ी के लिए
अनेक धर्म का प्रकार कुछ भरण बन गया । सूफ़ियों ने हिन्दू-पुण्यों के नामों तथा
व्यानों की अनेक कथाओं में आधार कर लिया है, परन्तु प्रायः भगुदितों के साथ; 'गौरी-
पार्वती' के साथ 'हनुमन्-बौर' मन्त्र ही दिखाई पड़ते हैं, कृष्ण तक का धनुष ही
आपन है, राज (रङ्गकुल) तथा रोह (मन्वन्त्येव वाला मन्त्री) में आपसी ने धना
कर दिया है । ध्यान देने की बात यह है कि जैन-कथाओं में पुराण का मुख्य स्थान
था, क्योंकि वही सबको जीतकर धन में 'जित' बन जाता था, परन्तु सूफ़ियों ने बीड़ों
की योगिनी के अनुकरण पर गौरी-भाव को मुख्य स्थान दिया है क्योंकि उनी योगिनी में
अमीन का रूप मलकता है ।

॥ कथाओं पर बगाली, बौद्ध तथा जैन साहित्य का प्रभाव देखने का अति-
प्राय केवल इनके मूला को खोजना है । वस्तुतः उस समय तक ये कथाएँ "हिन्दुओं के
ही पर की" हो चुकी थीं, और बीरकाव्य के लोक-साहित्य में भी इनकी छान लग चुकी
थी । परदेश में उलो की इच्छा में भारत के सोशर प्राय जाते रहे हैं और उनकी
गृहीणी उनके विरह में बिना करनी-लीक-भाषा के बहियों ने प्राय देवी हैं, उनका
मन्देन में जाना पशियों का नाम रहा है, "सन्दिभरासक" में नायक व्यापार के लिए ही
विदेश गया था, ठोका-भारु की प्रसिद्ध कथा में भी नायक अर्थलोभी हो है^४, 'बोमल-
देवगो' में राजा रत्न-नक्षत्र के लिए परदेश गया और राजमती की नायमती के
मयान ही विरह में झुटना पड़ा था; प्रेम का संदेश भी प्रायः ठोका, हनु मा कोई दूसरा
पत्नी से आया करता था, 'पृथ्वीराज रामो' में एक नायिका भी पयावती है । प्रेम की-
ये कथाएँ सभी देशों तथा सभी प्रदेशों के साहित्य में प्रचलित रही हैं । जिनमें एक ओर

१. श्री० राममिह तोमर . स्वयम्भु का रिटुरोपिचरित । (हिन्दी अनुमीन, चं-
प्येठ, १००६)

२. न चारो भुवद्वीतां धर्मो मनास मानये ।

कामाधेयतात्तेन तेषामातिथ्येन धनः ॥४८॥ (उपमिति नवमपच कथा)

३. पाँच पाता पोष्य उगियो माहजो

हो महजो होमयो है घेर घुमेर

माहजो दोना से ती जान्या चाहरो ॥

तो प्रेम के सम्मुख भौतिक (धर्म-सचय आदि) लाभों को तुच्छ बतलाया गया है, दूसरी ओर धर्मोत्तिक लाभों (ज्ञान-सचय आदि) को भी बचहेलना की गई है, समस्त विश्व प्रेम में डूबा हुआ है, इसके इस रहस्य को जानकर न तो हम मिथ्या ज्ञान की उपासना करेंगे और न ससार की हाथ-हाथ में पिसते फिरेगे, सौराष्ट्र के उज्जु गराय ओझा कितने मधुर शब्दों में कहते हैं—

मिथ्या छँ ज्ञान अने फोहट छँ फा-फा,

व्यर्थ आ जीवनना बिलबाद हो,

ज्ञाणा समझो खे साचा सरय नें ॥

प्रेम भीनो प्राणिया प्रवासमां विचरजे

प्रेम छँ समष्टिनो सबाद हो,

ज्ञाणा समझोले साचा सरय नें ॥ (सेखी अने बीजानन्द)

रासो युग की कथाओं में वीर तथा शृंगार रस का मेल होता था, जैनों की धार्मिक कथाओं में शृंगार तथा शान्त का, सूफियों ने शृंगार, वीर तथा शान्त तीनों को घोटकर मिला दिया है। रासो कथाओं में इतिहास का बड़ा महत्व था, धार्मिक कथाओं में कल्पना काफी थी, सूफियों के समय तक लोक ने दोनों को एक कर दिया, रासो कथाओं के नायक क्षत्रीय थे, धार्मिक कथाओं के प्रायः व्यापारी, सूफियों के नायक क्षत्रीय राजा हैं, परन्तु उनके नाम सवियों के जैसे नहीं हैं—जायसी ने तो राजा रत्नसिंह का नाम सोदागरी बनाने के लिए 'रत्नसेन' कर दिया है। धार्मिक कथाओं में नायक आदि का धर्म अन्त में बदल दिया जाता था, रासो कथाओं में इसकी सम्भावना न थी, सूफियों ने अपने नायकों का धर्म तो नहीं बदला परन्तु उनके विचार बिलकुल बदल दिये हैं। इन सूफी काव्यों में लोक-साहित्य की परम्परा का नवीन रूप मिलता है।

विदेशी प्रभाव

मुसलमानों के सत्कारों में इन लोक-कथाओं के प्रति अवश्य कुछ आकर्षण रहा होगा अन्यथा इनका एकाधिकार केवल उन्हीं को न मिलता, अन्य प्रादेशिक भाषाओं में भी। उस समय एक प्रकार की 'लोक-कहानी' मुसलमान सूफियों ने ही लिखी। हम ऊपर यह चुके हैं कि प्राचीन काल में ही भारत की लोक-कहानियाँ भरव आदि देवों

१ बंगाल में लगभग डेढ़ दर्जन मुसलमानों ने इस प्रकार की परन्तु छोटी-छोटी प्रेम-कहानियाँ लिखी हैं, जिनमें से कुछ के नाम ये हैं—

मधुमालार हिस्सा, मालती-कुमुद-माला, काञ्चनमालार हिस्सा, सखी सोना, धामिनी भान, बेहुला सुन्दरी, तोर-चन्द्राली, चन्द्रावलि पृथ्वी ।

(प्राचीन बागला साहित्य पर कथा)

पंजाब में अगदुल हकीम ने 'यूसुफ जुलेखा', अहमद गार ने 'कामरूप कामलता', अलख शाह ने 'अजिपुलन' इमाम बरक ने 'चन्द्रावदन' आदि कहानियाँ लिखी हैं, 'होर' का लेखक नारिनाह तो प्रसिद्ध हो है।

(एन इन्स्टीटयुटन टु पञ्जाबी लिटरेचर)

में जाकर शिष्ट समाज में स्थान पा गई थी, 'सूफि संता' की भरवी कथाएँ ससार में प्रसिद्ध हैं, दौली की दृष्टि से सूफियों की इन भारतीय कहानियों पर भी उनका कुछ प्रभाव जान पड़ता है। मसनवियों में कथा को खुरेखा तो एक ही निश्चित^१ बनी हुई है केवल नाम बदलकर थोड़ा हेर-फेर करने से अनेक कथाएँ बन जाती हैं, सूफी कथाओं में भी यही प्रवृत्ति ज्यों-की-त्यों मिलती है, एक कथा की दूसरी कथा से दृष्टी अधिक समानता है कि एक बाव्य दूसरे को मौलिक नक़्त जान पड़ेगा, किन्-किन वस्तुओं का वर्णन करना है, किता प्रवृत्ति से करता है, प्रस्तुत की कौन सी सामग्री रखती है— यह सब मानो पहिले से ही निश्चित था। पारिभाषिक शब्दावली का प्रयोग किया जाय तो इस प्रकार कह सकते हैं कि हिन्दी के सूफी काव्यों में कथानक-रङ्गियाँ (मोटि-पम) तथा भलकार-खंडियों का छांटना भरपूर सरल है परन्तु उनका ठीक-ठीक उद्गम स्रोत निकालना सरल नहीं।

दौली की दृष्टि से भरवी कहानियों में मुख्य तीन विशेषताएँ हैं^२—जीवन का व्यापक तथा भोजपूर्ण चित्रण, भावों की मधुरता तथा गहराई, और कथाकार की कथा में अन्धानुराग जो प्रायः अर्थात्कारीन बन जाती है। ये तीनों गुण सूफियों की प्रेम-कहानियों में भी मिलते हैं। जब सूफी कवि वर्णन करने बैठता है तो उसको अपने की आवश्यकता ही नहीं, और क्योंकि ये वर्णन घरेलू हैं इसलिए इनमें पाठक को रमाने की भी पूरी सामर्थ्य है। कुंवर सुजान प्रसाद में चित्रावली का चित्र देखकर मोहित हो गया, उसको अपने तन-मन की भी सुधि न रही, जब जनता उसको देखने के लिए पहुँची तो उसकी दशा पर अनेक प्रकार की कल्पनाएँ करने लगी—

कोऊ कहै मुँगे एहि आई। होइ अचेत परा मुरछाई ॥

कोऊ कहै उसा साँप एहि मही। सूरज उदय लहरि है चडो ॥

कोऊ कहै भूहा राति कर भूखा। तावरी आह, रहिरतन सुखा ॥

कोऊ कहै रंजि रहा एकसार। कै दानै, कै बुरदलि छरा ॥

(चित्रा०, पृ० १७)

यद्यपि कवि इन चित्रों में कोई कमी नहीं रहने देता, फिर भी वह यह समझता है कि उससे न्याय नहीं हो सकता—अनुभव तथा वर्णन में बड़ा अन्तर है, दृश्य का जो अानन्द अनुभव में है वह वर्णन में कहीं सम्भव है ?^३

भरवी कवियों के समान सूफी कवियों ने मधुरता का ही विशेष ध्यान रखा है और लोक से ये भाव ही अधिक लिए हैं जिनका सम्बन्ध हमारे सहज प्रवृत्तियों से है, अश्लील चित्रों की चर्चा हो चुकी है, दूसरे स्थलों पर जो शृंगार के बड़े सफल वर्णन हैं—

१. भी बजरत्नदास, उर्दू साहित्य का इतिहास, पृ० २३-४।

२. अरेबियन नाइट्स, दान्तेदेरस फोरबर्ड।

३. मांडी देसन ही बर्न, रसना कहा न जाय।

कै जो ब्याहा जान लो, कै जो बरातहि जाइ ॥ (चित्रा०, पृ० २००)

प्राजु बदन हों झाड़, नाहीं । तुम न कन्त बदनहु रन माहीं ॥

धनि न नैन भरि देखा योऊ । पिउ न मिता धनि सौं भरि जोऊ ॥

X

X

X

भोजें हार, चौर, हिय चोली । रही अछूत कत नहिं खोली ॥

X

X

X

चुड़-चुड़ काजर आंचर भोजी । तबहुं न पिउ कर रोवें पत्तोड़ी ॥

(पद्या०, गोरामादल मुद-माता-सह)

घरबी कहानियों के भावनयनक तथा साहित्यिक कार्यों की और विद्वानों का उत्तना ही ध्यान गया है जितना उनको नज़्मा की ओर । सूफियों ने हिन्दी को दोनों ही बल्लुएँ दी । “चित्रावली” में भी अलाउद्दीन के दीपक-दीप्य के समान कुछ ‘देव’ है जो मर्दा तरु को शायब कर देते हैं, एक ने अपनी माया से मुजान को सोते ही सोने वहाँ से वहाँ पहुँचा दिया, राजपूती ऐसे हैं जो हाथी तक को अपनी खोच में दबाकर आकाश में उड़ जाते हैं और चार घड़ी में ही सात समुद्र पार जा सकते हैं । प्रेम के समान ही मनने प्रभाव से बसीमूठ करने वाले भयकर तूफान घरबी कहानियों में भी हैं तथा हिन्दी के सूफियों में भी ।

घरबी कहानियों का प्रारम्भ जिन ढंग से होता है वही ढंग इन प्रेम कहानियों में भी रिखलाई पड़ता है । “मेरा पिता एक पत्नी सौदागर था जिसके यहाँ अनेक दास-दासियाँ, जल-पोत तथा ऊँट थे, परन्तु उसके कोई सन्तान न थी ।” एक रात्रि को उसने स्वप्न देखा कि उसके एक पुत्र उत्पन्न होगा, जो थोड़े दिन पीछे भर जायगा । समय पूरा होने पर मेरी माता ने मुझको जन्म दिया तब पिता ने पंडित तथा ज्योतिषी बुलवाये ।”^१ सर्वसम्पन्न व्यक्ति की सन्तानहीनता, फिर तब से सन्तान-प्राप्ति आदि घटनाएँ रामायण काल से आज तक मनोरंजन का कारण बनी हुई हैं, परन्तु इनके बीच जादूगर, निड तथा जोगियों का आ जाना निश्चय ही भवैदिक प्रभाव है, जो भारत में भी चल रहा था तथा भरव में भी । भाग्य प्रथवा विधि को ऐसी घटनाओं के लिए उत्तरदायी ठहराया जाता है^२ भाग्य से भी ऊपर प्रगर कोई है तो नारी, क्योंकि पुरुष के लिए प्रायः वही भाग्यविधात्री बन जाती है, वह जो कुछ चाहती है कर लेती है पुरुष का वध उसके सामने नहीं चलता^३, इसीलिए हरिश्चमा के समान घरबी लेखक ने यह सम्मति दी है कि नारी पर विश्वास नहीं करना चाहिए,

१ अरोचिपन नाइट्स, भाग १, पृ० १४१-६ ।

२ वही, पृ० १६७, १६६ आदि ।

३ “प्रयत्न करने पर भी भाग्य में न तो परिवर्तन हो सकता है और न उससे बचाव हो सकता है, और स्त्री जो कुछ चाहती है वही कर लेती है, पुरुष कुछ भी करे उसको रोक नहीं सकता ।” (वही, पृ० १३)

वह नारी में सतीत्व तो मान ही नहीं सकता।" इसी प्रकार माग्य के सामने घटने देकर अपनी कहानी को तूहल से प्रारम्भ करनेवाले हिन्दी के सूफी कवियों ने नारी-जगत को मरवेट गालियाँ सुनाई हैं^२ जो उनसे पूर्व हिन्दी साहित्य में कभी नहीं था। यह एक मादवर्ग की बात है कि सूफियों की नारी में बौद्ध नारी की वरूप भावना भी है तथा हिन्दू नारी की कोमलता भी,^३ वस्तुतः हिन्दी में ऐसा योग विदेशी (परवी) प्रभाव का ही सूचक है।

घरबी कहानियाँ गहरजाव ने अपनी बहिन को इसीलिए सुनाई थी कि वे सब लोग जगते हुए रात्रि काट सकें,^४ इसलिए इन कहानियों का मुख्य उद्देश्य मनोरंजन है, परन्तु लेखक ने यह स्पष्ट कर दिया है कि ये कहानियाँ सीखनेवाले गंभीर व्यक्तियों को बहुत कुछ सिखा भी सकती हैं,^५ सूफी कवियों का भी ठीक यही उद्देश्य था जिसकी चर्चा ऊपर हो चुकी है। घरबी कहानियों में एक प्रचलित धार्मिकवाद की भी है, लेखक स्थान-स्थान पर कहता बतला है—“ईश्वर उसको प्रसिद्ध दे, “अल्लाह तुम्हारा भला करे”, “इलाहल्लाह” आदि, हमारे सूफियों का भी यही स्वभाव है, लोक-कहानियों का मन भाज भी यही होता है कि—“जैसा उनका हुमा, वंसा सब का हो”; सूफी लोग इस दुम कामना के साथ-साथ पाठक की याँ तो उपदेश देते हैं या चेनावनी—

(क) जिनि काहू कह होइ बिछोऊ । जस बं मिले, मिले सब कोऊ ॥ (जा० पृ०, १८४)

१ स्त्री पर कभी भरोसा मत करो । (बही, पृ० १३)

स्त्री का कभी विश्वास नहीं करना चाहिए । (बही, पृ० १३)

इस पुण्य पर कोई भी स्त्री मती नहीं रहो, और न घब कोई सती रहती है ।
(बही, पृ० १४)

मुसना कीजिए —

रहो नास्ति, अणो नास्ति, नास्ति प्रायंविता नर ।

तेन नारद । नारीणा, सतीत्वमुपजायते ॥ (पञ्चतन्त्र, शिबमेद)

२ जो तिरिया के काज न जाना । परं थोल, पाछं पछिताना ॥ (जा० पृ०, ३५)

मुरल तो जो मर्त घर नारी । (बही, पृ० १५)

नारि-नैट धेहि भत नाँह, वारिधि गहिर गभीर । (विश्व०, ७६)

कहिनि कि महर्गिह बुद्धि न रती । (बही, पृ० २३१)

३ एइ सब नारी करिब के प्रयावत “बौद्ध” भी “हिन्दु” एइ दुइभाने विभक्त करा हइया थाके । करिबैर दूढ़ता वा परवभाव देखलेइ एइ सब नारीकरिब बौद्धपन्थी एव कोवलता देखलेइ इहारा हिन्दुभावापन्न बलिया अनुमित हइया भासितेछे ।

(प्राचीन बागाला साहित्येर कथा, पृ० ३४)

४ अल्लाह तुम्हारा भला करे, ग्यारी बहिन, हमको कोई नई मनोहर तथा सुहावनी कहानी सुनाओ, जिससे रात्रि के बारी घटे बीत सकें ।

(अरेबियन नाइट्स, भाग १ पृ० २४)

५ तुम्हारी रहनी यही अद्भुत है—चेतनेवाले को वह चेतानेवाली है । (बही, पृ० २६)

(ख) तेहि कुल रतनसेन उजियारा । धनि जननी जनमा अस वारा ॥ (बहो, २६)

(ग) भावता जा दिन मिलै, ता दिन होइ अमद ।

सपति हिए ठुतास अति, कटि बिरहा दुख फर ॥ (भाववानल कामकदला)

परन्तु कुछ कहानियों का अन्त केवल कथा की समाप्ति में ही हो जाता है, यद्यपि ऐसे अन्त में भी मधुरता की कभी नहीं है—

(क) ओ दोउ प्रेम विदित होइ गएऊ । अत बियाह दोउ सय भएऊ ॥

(धनुराम बाँसुरी)

(ख) गये सबल नृप अपने घर को । मालति ब्याह गई मधुकर को ॥

(इन्द्रावती)

प्रादेशिक भाषाओं में भी मुक्तिमो ने जो प्रेम-कथाएँ लिखी हैं उनमें ये सारी प्रवृत्तियाँ ज्यों की त्यों पाई जाती हैं, इनमें मनोरमता तथा मधुरता दोनों हैं परन्तु कल्पना की अस्वाभाविकता भी कम नहीं, बगल के प्रसिद्ध विद्वान् श्री दीनेशचन्द्र सेन ने इसीलिए यह कहा है कि इस काव्य को पढ़कर अरब तथा पारस की कहानियों का ध्यान अपने प्राप हो जा जाता है ।

पद्मावत

हिन्दी की प्रेम कहानियों में सबसे महत्वपूर्ण जायसी का काव्य 'पद्मावत' है जिसमें काव्य-सौष्ठव भी ओरो से बढ़कर है तथा सिद्धान्त-प्रतिपादन भी । पद्मावत की कथा के दो भाग लिखे गये हैं—पूर्वाह्न तथा उत्तराह्न, पूर्वाह्न 'रत्नसेन-सतति-वध' तक पूरा हो जाता है क्योंकि यहाँ तक आते-आते नायक सिद्धि-साध कर सकुशल तथा सान्निध्य अपने देश में आकर रहने लगता है, उत्तराह्न का सूत्रपात राघवचरित से ही है, यदि वह न होता तो कथा आगे चल ही न सकती थी । पंडित रामचन्द्र शुक्ल का मत है कि पूर्वाह्न कल्पित कहानी है और उत्तराह्न का आधार इतिहास है^१ ।

— पूर्वाह्न में चित्तौड़ तथा मिहमदौष—दो स्थान, एवं रत्नसेन तथा पद्मावती—दो रक्त-मांस के पात्र मुख्य हैं । चित्तौड़ का वर्णन जायसी ने बिलकुल नहीं किया और न रत्नसेन के विषय में ही शक्ति दिखलाई है, उसका धनुराम 'सिंघलदोष परमिनी रानी' में ही है, कारण हम ऊपर बतला चुके हैं यह योगिनियों की खोज का प्रमाण है । 'चित्तौड़' का नाम तो भारतीय समाज में उस समय भी उस प्रसिद्ध दुर्गटना के कारण प्रत्येक व्यक्ति की जीभ पर था और चतुर कथक उसका भरसक साम लट्ठते थे—किसी भी गल्प, कथा या कल्पना का सम्बन्ध प्रसिद्ध नामों से जोड़ने पर उसका महत्व अपने भाग ही बढ़ जाता है, कादम्बरीकार कवि बाण दण्टकारण्यान्न-पानि आश्रमपद का वर्णन करते हुए उसका सम्बन्ध राम-सीता से जोड़ना आवश्यक समझते हैं (काद-

१. एड्कार्टे (पद्मावती काव्ये) कल्पनार कतवटा अस्वाभाविक आहम्बर छाटे, सेइ सकल अत पडिने-पडिने आरब्ध ओ पारइयेदोरे गल्पगुतिर कथा मने ह्य ।

(बगमाया धो साहिय, पृ० १४८)

२. जायसी पद्मावती, भूमिका, ऐतिहासिक आधार, पृ० २२) ।

मारी, कयामुन)। सुबान जी ने 'रत्नमेन' को 'रत्नसिंह' या 'रत्नवी' मान लिया है जो प्रचुर है, राजपूतों के नाम 'सिंह' पर होते हैं, 'सिंह' का चिह्न हुआ रूप 'सी' हो सकता है 'सेन' नहीं, जायसी ने पात्रों के नाम 'सेन' खन्दाग्न—गन्धर्वसेन, चित्रसेन, नागसेन, कंदलसेन—सौभागरी प्रभाव से ही रखे हैं, जायसी के रत्नसेन में कोई भी राजपूतों का नाम नहीं है वह ऐतिहासिक रत्नसिंह का व्यंग्य-विचित्र तो माना जा सकता है उसका प्रतिष्ठ रूप नहीं, दोनों नामों में 'रत्न' शब्द का उभयनिष्ठ होना उतना ही महत्वहीन है जितना कि जायसी की 'चित्तौड़'।

'पद्मावती' तथा 'सिंहखंडीप' में तो उसकी भी ऐतिहासिकता नहीं मिलती। ऐतिहासिक रत्नसिंह की रानी का नाम क्या था यह ठीक नहीं कहा जा सकता, हाँ वह जानि की। पद्मिनी अवश्य थी, इसीलिए उसका रूप-सौन्दर्य तोरु-प्रसिद्ध था, जायसी ने भी एक पद्मिनी नायिका का वर्णन किया है किसी रानी विशेष का नहीं—'पद्मावती' तथा 'पद्मिनी' शब्दों की लोकप्रियता पर ऊपर विचार हो चुका है। यहाँ इतना और कहना उचित है कि जायसी ने इन दोनों शब्दों को जातिशायक तथा वर्णशायी समझा है, और दूसरे प्रेमाराधन लिखने वाले भी अपनी नायिका को पद्मिनी बनाया करते थे, पद्मिनी नारी के साथ स्वर्णशेखर उसकी उच्चतम प्रशंसाया थी—

(क) घर-घर नारि पदमिनी, मोहिं दरसन-रूप ॥ (जा० प १४)

(ख) पदमिनि रूप देखि जा मोहा ॥ (वही, २०)

(ग) दहूँ हों लौनि, कि वं पदमिनी ॥ (वही, ३४)

(घ) जो पदमिनि तो मोरे, प्रहरी तो कविलाल ॥ (वही २०६)

(ङ) सिधत कं जो पदमिनी, पठै देहु तेहि बेग ॥ (वही, २१७)

(च) रूप सुरप पदमिनी नारी ॥ (आखिरी कताव, ३६०)

(छ) इन्द्रावलि है पदमिनी, रंभा तुलं न ताहि ॥ (इन्द्रावती)

जायसी के उपरान्त एकता में दूसरा स्थान उत्तमान का है, जिसकी नायिका चित्रावली है, वह पद्मिनी तो नहीं है परन्तु उससे तनिक ही कम है भर्मातृ वह चित्रिणी है^२, कवि ने कदाचित् इसीलिए उसका नाम चित्रावती (अथवा चित्रावली) रखा है। अधि-प्राय यह है कि सूफी कवियों की प्रवृत्ति से जान पड़ता है कि वे नायिका का वर्णन करने को एक मुख्य उद्देश्य समझते थे, अधिकतर ने अपनी नायिका को पद्मिनी माना है, हाँ, जायसी ने उस जातिवाचक शब्द का उपयोग जनता को सुगंध करने के लिए भी कर लिया था।

पद्मिनी 'जातिवाचक' भूत कल्पित है, परन्तु 'सिंहखंडीप' नहीं। 'सिंह' शब्द के गुणते ही हमारा ध्यान उस द्वीप की ओर जाता है जिसको 'लंका' भी कहते हैं। प्राचीन काल में इसको 'लाघराणी' कहते थे^३। 'महाभारत' में लिखा है कि राजकुमार

१. पदमिनी चित्रिनि सुखिनी अथ हस्तिनी बलानि ।

विविधि नायिका भेद में चारि जानि निष जानि ॥ (भाषाभूषण)

२. निसि दूख देणा चित्रिनी, सब निसि एक एक जाम ॥ (चित्रा० १०)

३. तेजनामं प्राण दि एतेषु हिंदो मोक्ष इच्छिमा, पृ० ७ ।

विजय और उनके साथी जब प्रथम बार उस द्वीप पर पहुँचे तो पचावट के कारण वे पुरबी पर हाथ टेककर बैठ गये, मिट्टी ताम्रवर्ण की थी, उसके स्पर्श से उनकी हथेलियाँ ताम्रवर्ण-सी (ताँवे के पत्र जैसे रंगवाली) हो गई, इसीलिए उस द्वीप का नाम ताम्रपर्णी पड़ गया। 'सिंहल' नाम उस द्वीप के किसी गुण पर आश्रित न होकर उस वंश के नाम पर है जिसने पहले-पहल उस द्वीप की खोज की, कदाचित् जम्बूद्वीपवासी उसको 'मिहल' कहते थे, और उपनिवेश बसाने वाले ये निवासी उसको 'ताम्रपर्णी'। राजकुमार विजय का वंश 'मिहल' कहलाता था, क्योंकि नगराज की भाँती से विजय के पिता सिंहबाहु प्रजा में आनक उत्पन्न करने वाले अपने पिता सिंह को भारकर ले लाये थे, ((सिंह + ल = सिंहल)² अस्तु 'ताम्रपर्णी' का नाम 'सिंहल' हो गया। इसके कुछ भाग 'घोजद्वीप', 'मण्डद्वीप' तथा 'नागद्वीप' भी कहलाते थे।³ इसके निवासी यक्ष⁴ तथा नाग बनलाये गये हैं। वैभव तथा विलास का यह केन्द्र था; अनेक साहसी नव-युवक वहाँ जाकर रूपवती स्त्रियों तथा अमर्य रत्नों के स्वामी बन जाते थे, दलपति का विवाह तो उस पर मोहित होने वाली यक्षिणियों के साथ होता था परन्तु उसके साथियों को भी अपने-अपने पद के अनुसार दूसरी यक्षिणियाँ मिल जाती थी। राज-कुमार पाण्डु बामुदेव सन्यासी के वेश में नाव द्वारा सिंहल पहुँचा, और पराक्रम शिक्ष-लाने के कारण उसका विवाह उस भद्र कात्यायिनी के साथ हो गया जिसके लिए सप्ताह के सभी लोग इच्छुक थे (महावत, अष्टम परिच्छेद)। इस प्रकार की कथा में पचावट की कथा का आधार खोजा जा सकता है। पचावटी का पिता कम-से-कम नाम से ('यक्ष' न सहो) 'गन्धर्व'-सेन था, उसके विलास तथा वैभव की कथा सीमा, पचावटी के रूप पर छीनो लोको के मनुष्य मँदराते थे, अन्त में जम्बूद्वीप का एक राज-कुमार सन्यासी बन, नाव में बैठ, वहाँ पहुँचा और अपना साहस दिखलाकर उस विद्व-सुन्दरी का पाणिग्रहण कर सका।

पण्डित रामचन्द्र शुक्ल ने पचावटी के रूप-सौन्दर्य की वर्तमान सिंहलिनियों के रूप से तुलना करने पर यह निश्चय किया है कि जायसी का 'सिंहल' ऐतिहासिक सिंहल अर्थात् लंका न होकर राजपूताने या गुजरात का कोई स्थान⁵ होगा। जायसी ने स्वयं भी 'सिंहल' को 'लंका' से भिन्न कोई द्वीप माना है, सात द्वीपों के नाम गिताते समय सिंहल और लंका का अलग-अलग उल्लेख किया है, और सिंहल के राजा की लंका के राजा से, तथा सिंहलनगर की लंकानगर से सर्वत्र तुलना की है—

लंकद्वीप कँ मिला अनाई । बाँधा सरवर घाट बनाई ॥ (पृ० १२)

लंका चाहि कँच गढ ताका । निरखि न जाइ, होइ तन थाका । (पृ० १५)

१ महावंश, सप्तम परिच्छेद, छन्द ४१ ।

२ वही, षष्ठ परिच्छेद, छन्द ३२-३३ तथा सप्तम परिच्छेद, छन्द ४२ ।

३ महावत १२/५६, १३/१२७, १ । ४७ तथा २०/१५ ।

४. वही १/२१-२२ तथा १/८४ ।

५. जायसी ग्रन्थावली, भूमिका, ऐतिहासिक आधार, पृ० २५ ।

सफा सुना जो रावन राजू । तेहु चाहि बड ताकर साजू ॥ (पृ० १०)

और क्षत्रहृजा अनवन नाऊ । देखा सन राजन-अमराऊ ॥ (पृ० ११)

जायमी ने जो सात द्वीप गिनाये हैं उनका ऐतिहासिक या भौगोलिक महत्व है या नहीं, यह विचार नहीं करना, परन्तु यह निश्चय है कि इन नामों को जनता में काफी प्रसिद्धि रही होगी, 'कयक' इसीलिए इनका उल्टा-सीधा प्रयोग कर लिया करते थे । 'महावंग' के आधार पर इतिहासवेत्ताओं ने उन स्थानों की चर्चा की है जहाँ प्रशोक के समय में धर्म-प्रचार के लिए स्थानों भेजे गये थे (महावंग, द्वादश परिच्छेद), जम्बू-द्वीप के 'शरवन्त' सात देशों (अथवा द्वीपों) की सूची दी गई है, डा० साँ के अनुसार^१ यह प्रचार-क्षेत्र उत्तर में गान्धार, दक्षिण में सीलोन, पश्चिम में पश्चिमी समुद्र तट तथा पूर्व में लोभर वरमा तक फैला हुआ था । गिनाये गये स्थानों^२ में से कुछ स्थानों के नाम जायमी के द्वीपों से मिलते हैं जैसे सरनद्वीप^३ और स्वर्णभूमि, मन्दवीप और लंका, द्वीप गणस्थल और गान्धार, द्वीप महिस्थल (या महस्थल) और महिष्मण्डल—सरनद्वीप तो स्वर्णद्वीप या स्वर्णभूमि प्रसिद्ध है ही,^४ वर्णस्थल गान्धारस्थल ही हो सकता है, और महिस्थल को नर्मदा का दक्षिणवर्ती प्रदेश महिष्मण्डल मानना पड़ेगा, इसको इतिहास के इस मत का भी समर्थन प्राप्त है कि प्रशोक के राज्यकाल में बौद्धमत उत्तर भारत में मली मालि दृढ़ होकर पूर्व देश तथा दक्षिण देश में प्रवेश कर रहा था^५ । अब जायमी द्वारा गिनाये गये सात द्वीप और यह गये—बम्बुद्वीप, मिर्लद्वीप, और दिवाद्वीप; 'जम्बूद्वीप' के विषय में मतभेद को कोई स्थान नहीं है, 'मिहलद्वीप' पर हम विचार कर रहे हैं, 'दिवाद्वीप' बच जाता है, इसकी स्थिति पश्चिमी समुद्र तट पर माननी पड़ेगी क्योंकि पश्चिम ही एक ऐसी दिशा बच गई जिसका कोई स्थान द्वीप ६ द्वीपों में नहीं पा पाया है—जब तक कोई विद्वान् इस पर विशेष प्रकाश न डाले तब तक हम 'दिवाद्वीप' को पश्चिमी समुद्र तट का द्वारका मान लेते हैं, बंगाली कवियों ने अपने मगल काव्यों में पश्चिमी तट के लिए समुद्र यात्रा करने वाले वणिकों का उल्लेख किया है, और कवि ककण ने अपने चट्टीकाव्य में अन्ध मुरख स्थानों के साथ द्वारका की भी मगौरव चर्चा की है ।

सिद्ध को पहिचानने से पूर्व ऊपर के विवेचन से परितक्षित दो निष्कर्षों को ध्यान में रखना आवश्यक है—प्रथम यह कि लोककथाओं में 'द्वीप' शब्द का अर्थ 'समुद्र के बीच में निकला हुआ स्थल'^६ नहीं है, प्रत्युत किसी भी भूभाग को 'द्वीप' कहा जा

१ ज्योत्सना की ऑफ़ शर्त्तों बुद्धिधर्म, पृ० ६० ।

२ बुद्धिधर्म एण्ड अशोक, पृ० ७३ ।

३. सुक्नजी ने लंका और सरनद्वीप को अलग-अलग मानने पर आपत्ति की है जो अनुचित है, बौद्ध इतिहास में इनको अलग-अलग माना गया है ।

(दे० जायमी ग्रन्थावली, मिहलद्वीप-वर्णनखण्ड, फुटनोट १) ।

४. महावंश, द्वादश परिच्छेद, फुटनोट ३ ।

५. बुद्धिधर्म एण्ड अशोक पृ०, ७२ ।

६. द्वीपोऽस्ति यामन्तरीये यदन्तर्वारिणस्तटम् । (अमरकोश.)

सकता है—भूखण्ड, देश, प्रदेश, नगर तथा द्वीप शब्द एक ही अर्थ में प्रयुक्त हुए हैं।
द्वितीय यह कि जम्बुद्वीप के दक्षिण तथा पूर्व में भारतीयों के जो उपनिवेश बसे थे उनमें भारतीय सभ्यता की इतनी अधिक छाप थी कि मुख्य-मुख्य नगरों तथा नदियों के सारे नाम भारतवर्ष के ही रख लिए गये थे—इस भाण्डारकर ने चार मथुरा नगरों का उल्लेख किया है^१, ब्रह्मदेश में दूसरा भारत बसाने का तो सफल प्रयत्न हुआ ही, बौद्ध मत के भारत-बाह्य स्थानों की भी ज्यों-की-त्यों आवृत्ति हो गई^२। यदि भारत के वामदेव कृष्ण का सारा जीवन सिंहलराज पाण्डुवासुदेव के दीहित्र पाण्डुकाभय के जीवन में प्रतिबिम्बित मिलता है (दे० महावश, नवम परिच्छेद), तो सिंहल के कंलाश आदि बिहार तथा अनुराधपुर आदि नाम भी ब्रह्मदेश में पाये जाते हैं।

प्रशोक के जीवन-काल में तिष्य स्थविर द्वारा नियोजित तृतीय धर्म सगीति भारत में बौद्धमत की अन्तिम सभा थी, इसके उपरान्त उत्तर से धीरे-धीरे बौद्धमत का लोप होने लगा, साथ ही उसका लका में उतना ही प्रभाव बढने लगा। लका का धर्म अधिन कट्टर था, भारत में जहाँ महायान को अधिक आश्रय मिला वहाँ लका में हीन-यान को, और पूर्व के देशों में लका का प्रभाव अधिक था परन्तु उत्तर-पूर्व के देशों में भारत का। जब लका में भी धर्म का झण्डा लड़तड़ाने लगा तो उसका एकमात्र गढ़ सुदूर पूर्व का ब्रह्मदेश ही बन गया—जो जोश एक समय जम्बुद्वीप में था, फिर किसी समय सिंहल में रहा, वह अब ब्रह्मदेश में अपना फर दिखसाने लगा। सातवीं शताब्दी से ही ऐसे प्रामाणिक उल्लेख मिलने हैं जिनके अनुसार जम्बुद्वीप तथा लकाद्वीप के बौद्ध विद्वान् विशेष अध्ययन के लिए ब्रह्मदेश जाते थे। सातवीं शताब्दी में नालदा के अध्यापक काञ्चीवासी धर्मपाल तथा ग्यारहवीं शताब्दी में बगात के अतीस दीपाकर बौद्धमत के विशेष अध्ययन के लिए इन पूर्व देशों में गये थे^३, धरिमर्वनपुर के राजा धनिवद्ध^४ (मृत्यु १०७७ ई०) के सातन की तो स्वर्ण-युग कहा जा सकता है। इधर भारत में ब्राह्मण धर्म फिर से जाग उठा था, और शिक्षित समाज बौद्धमत को छोड़ चुका था, छठवीं शताब्दी से ही वेद-शास्त्रों की दुहाई दी जाने लगी थी^५, बौद्धमत या तो कुठ बिहारों में बन्द रह गया या निम्नस्तर की जनता में बिखरा हुआ। यह जनता धर्म का केन्द्र प्राज भी भारत के बाहर किसी द्वीप को जानती थी, और भुनि-परम्परा से उस द्वीप का नाम इस जनता में 'सिंहल' था। लोक साहित्य में सिंहलद्वीप इसी धर्म में भाषा है, हिन्दी तथा बंगाली की अधिकतर लोक-कथाएँ सिंहल के बिना चलती ही नहीं, यहाँ तक कि रामकथा में भी बंगालियों ने दशरथ का विवाह सिंहलराज की पुत्री

१. लेक्चर्स आन दि एन्तेन्ट हिस्ट्री आफ इण्डिया, पृ० १२।

२. हिन्दु कोलोनीज इन दी फार ईस्ट, पृ० २१५ तथा २१६।

३. ग्रेटर इंडिया, पृ० ५६-५७।

हिन्दु कोलोनीज इन दि फार ईस्ट, पृ० ८५।

४. हिन्दु कोलोनीज, पृ० २१०-२११।

५. मध्यकालीन धर्म साधना, पृ० ६-१०।

६. प्राचीन धर्म साहित्य, कृत्तियास, पृ० ६४।

से करा दिया है। इस प्रकार यह निश्चय है कि जायसी का धर्मद्वेष प्राचीन सिंहल (लंका) न होकर नवीन सिंहल या सिंहलामास (ब्रह्मदेश का कोई भाग) है।

पंडित रामचन्द्र शुक्ल ने सिंहल की स्थिति राजपूताने या गुजरात में मानी है, श्री कालिदास राय ने भी दशरथ की संभुराज वाला सिंहल लगभग वंसा ही कोई स्थान बताया है, तथा डा० हजारीप्रसाद द्विवेदी के अनुसार सिंहलदेश या त्रिमादेश हिमालय के चरणों में स्थित नागों का कोई प्रविष्ट परोक्षा-स्थान है।^१ परन्तु जायसी का सिंहलद्वीप इन तीनों स्थानों में से एक भी नहीं है, तब तक पहुँचने के लिए समुद्र-यात्रा तो करनी ही पड़ेगी, वही लोक-वहानियों में भी समुद्री मार्ग है। ही सिंहल पहुँचा जाता है।

जायसी ने जम्बूद्वीप से सिंहलद्वीप पहुँचने का समुद्री मार्ग बतला दिया है। दण्ड-कारण्य से दो मार्ग सामने आते हैं—एक सिंहल जाने वाला और दूसरा लंका के पास पहुँचाने वाला। लंका बलि मार्ग की एक ओर छोड़कर लंका में समुद्र-तट पर जा निकलते हैं^२। बंगाली कवि बशीरशह के अनुसार सिंहल जाते समय एक ओर कर्तिय और उत्कल देश रह जाते हैं दूसरी ओर दक्षिण का सेतुबन्ध रामेश्वर और कनकलका सामने दिख-साई पड़ती हैं।^३ कविकर्ण मुकुन्दराम के अनुसार सेतुबन्ध को एक ओर छोड़कर जब घनपति ने दूर से लंका के प्रासादों को देखा तो पूछा कि सिंहल कितनी दूर है ? फिर रात्रि-दिन चलते रहने के उपरान्त वे कानीदह (गभीर सागर) को पार करके सिंहल नगर के निकट आ गये।^४ रत्नसेन के लौटने का भी जायसी ने ऐसा ही वर्णन किया है—

१ बंगाली कवि सिंहल—राजकन्या सगे दशरथेर विवाह दिया सिंहल द्वार लंका जे
एक नय लहाइ बलिमाछेन । एह सिंहल भारतेर मध्येइ एतदा प्रदेश, भुगया
करिते-करिते जेखाने पौछाको जाय । (वही, वही, वही)

२ नाय सम्प्रदाय, पृ० १५, तथा पृ० १६७ ।

३ परे झह वन परबत माहीं । डडाकरन बीभ बन जाहीं ॥
एक बाट गइ मिथल, दूसरिलक समीप ॥
आगे पाव उडंसा, बाएँ दिशि सी बाट ।
दहिनापरत देह के, उत्तर समुद्र के बाट ॥ (जोषी लड)

४ कर्तिय उत्कल देश डडिने, पुडिया ।
सेतुबन्ध रामेश्वर राखिया दक्षिणे ॥
सम्मुखे कनक मका देखे ततक्षणे ॥ (मनसा भगल)

५ सेतुबन्ध सदापर पश्चात् करिया ।
दूर हैते देखे साधु सकार मयान ॥
भलप्य सागर डानि नामे नाहि स्थल ॥
पयिक जितासे कत योजन सिंहल ?

आये समुद्र से आये नाही । उठी बाउ प्राची उतराहीं ॥
 बोहित चले बौचित उतर ताके । भये कुपंय, तंक दिस हाके ॥
 महिरावन कं रोड जो परी । कहहु सो सेनबध बुधि छरी ॥
 (देश भाषा सङ्ग)

जगन्नाथ कहें देखा आई । भोजन रोधा भात बिकाई ॥

(तन्मी समुद्र सङ्ग)

इन वर्णनों से यह स्पष्ट है कि (१) समुद्र यात्रा के लिए उड़ीसा में पुरी का बन्दर-गाह एक सामान्य स्थान था, (२) सेतुबन्ध तथा लका को दूर से देखकर मार्ग का अनुमान लगाया जाता था, (३) पूर्वी समुद्र में जिस ओर लका है उससे दूसरी ओर सिन्धु का मार्ग है, (४) तथा जहाँ से लका दिखाई पड़ती है वहाँ से मिहिरावादी से कम दूर रह जाया है—जानेकारों के मन में शंय बंध जाता है कि अब कुछ ही दिनों की और बाउ है । इस प्रकार सिन्धु दक्षिणी ब्रह्मदेश का कोई समुद्रतटवर्ती प्रसिद्ध स्थान है, बंगीय कवियों ने जिसको अपनी कविता में 'पूर्व देश' कहा है, और यक्षीय विद्वानों ने जिसको बौद्ध मत का केन्द्र 'निम्नब्रह्म' माना है^{१२} इतिहास यह बतलाता है कि उत्तर ब्रह्मदेश की अपेक्षा दक्षिण ब्रह्मदेश में भारतीयों का घाता-जाना अधिक था, और वे समुद्री मार्ग से ही जाते थे^३ ।

स्वर्णद्वीप या स्वर्णभूमि नामों का प्रयोग बड़े अनिश्चित अर्थ में होता था, सुदूर पूर्व के सभी देशों के लिए भी इन नामों का व्यवहार था तथा प्रदेश विशेष या विशेष प्रदेशों के लिए भी । समभव है जाका को कभी यह नाम मिला हो, क्योंकि एक समय इसका राजनीतिक प्रभाव सर्वत्र था, यह पहले हीनयान तथा फिर महायान का केन्द्र बन गया था, सुमेरु पर्वत यहीं खोजा जा सकता है तथा १३वीं शती में यहाँ का सिन्धुतारि राज्य बड़ा शक्तिशाली था^४ । तब सिन्धु की खोज छद्म-ज्ञान द्वारा दिये गये मोन राज्य के सीमा प्रदेशों का माध्यम लेते हैं, दिये गये ६ नामों में से प्रथम को

रात्रि दिन चले साधु नितेक भाहि रहे ।

उपनीत धनपति हैता कालोदहे ।

बाह बाह बतिया डारन सदागर ।

निष्ठ हृदय राज्य सिन्धु नगर ॥ (बंटीभाष्य)

१ बंगीय कवि भी पुरी से ही अपनी समुद्र यात्रा प्रारम्भ करते हैं ।

(प्राचीन बंगाला साहित्य पर कथा, सेकाते वायालीर वाणिज्य, पृ० ७७) ।

२ बंगाली 'पूर्वदेश' बतिये ब्रह्मदेशके विविध निम्नब्रह्म बुद्धादिके जाति-विचारहीन बौद्धमत के निम्न बोध होइ कविदलेय करिया बतिये छेन जे 'सब जानि एकाचारी नाहिक धाचार' । (यही, वही, वही, पृ० ८४)

३ इण्डियन कोलोनिस्ट्स धू बेंट बाइ सीटू मोघर बर्मावर ऊपर सार्बर इन नम्बर इन बीज धू प्रोमोटेड बाइ इंडियन सेन्ट्रल एक्स्प्रेस एक्स्प्रेस बर्मा

(हिन्दु कोलोनीयल, पृ० १६१)

४. हिन्दु कोलोनीयल, पृ० ६६ से ६१ तक ।

मानवम श्री क्षेत्र समस्त जाना है^१ यह दक्षिण ब्रह्मदेश की समुद्र-तटवर्ती प्रसिद्ध राजधानी^२ थी, जिसमें पहले हिंदू संस्कृति का केन्द्र था और फिर राजा मनिस्स की कट्टरता के कारण ११वें शताब्दी में बौद्ध मत की सांस्कृतिक पीठ बन गई। जायसी का मिहल यही श्रोत्रेय जान पड़ता है। श्री राहुल सास्त्र्यायन ने श्री पर्वत नाम के एक सिद्धिपीठ की चर्चा की है^३ जो पञ्चयानी मिटो का केन्द्र था, यह दक्षिण में था, क्या मानव है कि भारत से बौद्धमत के साथ यह नाम (श्रीपर्वत या वज्रपर्वत) भी दक्षिण ब्रह्मदेश में अपने गुणों को ले गया हो, और ब्रह्मदेश के पुण्ये श्रीक्षेत्र में भारत के इस श्रीपर्वत के गुणों की कल्पना उस पिछड़ी हुई जनता ने कर ली हो? हा० हजारों प्रवाद द्वितीय स्वीदेश, त्रिपादेश तथा सिंहल को एक मानते हैं, क्या श्रीक्षेत्र को स्वीदेश (श्रोत्रेय) या मिहल मानने में इसने अधिक कल्पना की आवश्यकता है, विशेषतः उस परिस्थिति में जब दोष सारी बातें वहाँ मिल जाती हो?

जायसी के सिंहलद्वीप में दो और बातों पर भी ध्यान जाता है। प्रथम तो यह कि जायसी ने बार-बार उमरी लका से तुचना की है, जिसका अभिप्राय यह है कि सिंहल का मादरा जम्बुद्वीप की शोषणा लका अधिक है, अर्थात् लका का महत्त्व कम होने के साथ सिंहल का उत्कर्ष हुआ और क्योंकि यह उत्कर्ष बौद्धमत सम्बन्धी हो था, इसलिए सिंहल को लका के उपरान्त प्रसिद्धिभूत घमस्वस मानना पड़ेगा। दूसरी बात यह कि जायसी ने सिंहलो हाथियों की बड़ी प्रशंसा की है (सिंहलद्वीप-वर्णन-सूत्र, दोहा २० से २१ तक) जो स्वयं सिंहल के ब्रह्मदेश में होने का प्रमाण है।

जायसी के सिंहलद्वीप के साथ कदलीवन या कजरीवन (या कदली देश) का नाम भी प्राप्त लिपा जाना है। कपाल की गोरक्ष-विजय कहानियों में यह प्रसंग बड़े महत्त्व का है कि जब गोरक्षनाथ के गुरु भीमनाथ कदली देश की कामिनियों के जाल में फँस गए तो गोरक्षनाथ ने उनका उद्धार किया था। गोविन्ददास (१८वीं शती) ने अपने कलिका-भगवत-काव्य में इस घटना का इस प्रकार उल्लेख किया है—

भीमनाथ नामे छल एक महायोगी । नाथ जानिने तेह हइतेन बंरागी ॥

शनेक कामिनी लंघा कदलीर बने । अतिरसे धनुषीर हूँव दिने दिने ॥

गोरक्षनाथ परम योगी भीमनाथेर शिष्य । लाना धन करितेक शूर उद्देश्य ॥

जायसी ने भी परम्परा के अनुसार 'कजरीवन' की कथा का संकेत किया है परन्तु गोरक्षनाथ के प्रसंग में नहीं, श्रोत्रेय का मत्तूरर के ही प्रसंग में—

(१) जो भल होन राज श्री भीमू । गोविन्द नहि साधत जोमू ॥

उह-हिम-दीडि ओ देस धरेवा । तत्रा राज कजरी-वन सेवा ॥

(जोगी सूत्र)

१. वही, वही, पृ० १६७-१६८ ।

२. साउथ इंडियन इन्स्यूरेन्सेज इन दि फार ईस्ट, पृ० १३ तथा १५ ।

३. पुरातत्त्व-निबन्धावली, वज्रयान और चौरासी सिद्ध, पृ० १४१ ।

(ख) जानों आहि सोपिचन्द जोगी । की सो आहि भरवरी वियोगी ॥

वे पिंगला गए बजरी-आरन । ए तिघल आए केहि कारन ? ॥ (दसत खंड)

वस्तुन जायसी की दृष्टि में कदलीवन और सिंहलद्वीप दो भिन्न-भिन्न स्थान हैं, यह सम्भव है कि दोनों ही धार्मिक परीक्षा के केन्द्र रहे हो, परन्तु दोनों को एक ही न समझना चाहिए ।

यह पूछा जा सकता है कि क्या सचमुच जायसी के मन में इन स्थानों की भौगोलिकता भी थी । उत्तर निश्चय ही निपेधात्मक होगा । जायसी और उनकी परम्परा का इन स्थानों से सुना-सुनाया परिचय था, वे बगीय लोक-कवियों के समान भी नहीं माने जा सकते जो समुद्रजीवी लोगों के ही बीच रहते थे । समुद्र तथा तद्विषयक ज्ञान जायसी आदि को पूर्वी लोक-कहानियों (बगीय लोक-काव्यों) के प्रभाव से ही मिला होगा, इसीलिए इनके नाम आदि विषयसनीय नहीं हैं परन्तु वर्णनों की सच्चाई पर सन्देह नहीं किया जा सकता । वस्तुतः जायसी की दृष्टि से तो उनका सिंहलद्वीप केवल 'कैलाश' है—सिंहलद्वीप आहि कैलासू । यदि 'माखिरी कलाम' के वर्णनों से तुलना करते हुए रत्नसेन की सिंहल यात्रा पर विचार किया जाय तो यह रहस्य भी स्पष्ट हो जाता है ।

पञ्चाशत के पूर्वादों में ('पद-ऋतु-वर्णन-खंड' तक के २६ खंडों में) प्रलय तक की कहानी प्रतीक रूप में कही गई है । रत्नसेन पैगम्बर का प्रतिनिधि सूफी गुरु (या स्वयं पैगम्बर) है, सोलह सहस्र राजकुमार उसके धनुषायी हैं जो उसके रास्ते पर ईमान लाते हैं, समुद्र का किनारा ही इसका प्रारम्भ है, मार्ग के सात समुद्र नाना प्रकार की यातनाएँ हैं । अन्त में सिंहल का सुख स्वर्ग-भोग है, पावँती बीबी फातिमा जान पड़ती है क्योंकि उसी की दया से सबका उद्धार होता है, तोते का वचन कुरान का उपदेश था । इस प्रकार रमूल के कलाम पर ईमान लाने वाले सूफी मुरशिद के धनुषायी धर्मक यातनाओं के सहने के बाद अन्त में अखंड स्वर्गभोग को प्राप्त करते हैं, और छेप सारे लोग नरक कु डो में पड़े-पड़े सड़ते रहते हैं । प्रेमपथ पर चलने वाला उस मार्ग को प्राप्त करता है जहाँ मृत्यु तो है ही नहीं, केवल सुख-ही सुख है, और जहाँ आकर फिर लौटना नहीं पड़ता ।^१ पहले पाँच समुद्र मृत्यु से पूर्व की परिस्थितियाँ हैं, जो इनमें डूब जाता है उसका उद्धार नहीं हो सकता । खार समुद्र में ससार का निरस्कार है इसको वही पार कर सकता है जिसके हृदय में 'सन'^२ है, खीर समुद्र में भोग का धारण है, यदि यन फँस गया तो योगभ्रष्ट हो जाता है^३, दधि समुद्र में प्रेमाग्नि है इसकी जलन व्यर्थ नहीं जाती^४, उदधि समुद्र में प्रेम की तड़पन है^५, और

१. प्रेम-पथ जो पहुँचें पारा । बहुरि न मिले आइ एहि छारा ॥

तेहि पावा उत्तिम कैलासू । जहाँ न मीचु, सदा सुख बासू ॥ (बोहित खंड)

२. सत सायो सत कर ससार । सत खेइ लेइ तावं धार ॥ (सात समुद्र खंड)

३. मनुष्या चाह दरब ओ' भोग । पथ भुलाइ बिनासे जोग ॥ (वही)

४. दधि समुद्र देखत सस दाधा । प्रेमक सुब्रुष दणध पै साधा ॥ (वही)

५. तलफँ तेल कराह जिमि, इमि तलफँ सब नीर ॥ (वही)

सुत समुद्र में प्रेमोन्माद है^१ जिसके कारण ही सिंहल की यात्रा की जाती है। इसके अनन्तर किलकिला समुद्र आता है जो मृत्यु की यात्रा है, यह प्रलय का दृश्य है^२ जिसको देखकर होश-हवास उड़ जाते हैं^३, इसी अवसर के लिए गुरु की विशेष आवश्यकता होती है।^४ इस 'पुने सरात' का चित्र जैसा पञ्चावत में देखा ही 'आखिरी-कलाम' में भी—

(क) इहे समुद्र-पय भेङ्गपारा । खांडे कं अतिपार निनारा ॥
तोस सहस कोस कं पाटा । अस सांकर चलि सकं न चांटा ॥
खांडे चाहि पंनि बहुताई । बार चाहि साकर पतराई ॥
परा सो एएउ पतारहि, तरा सो गा बजितस ॥
कोई बोहित जस पौन उमाहीं । कोई कमकि बीजु जस जाहीं ॥
कोई जस भत धाय तुसाह ॥
कोई रंगहि जानहुं चांटी । कोई दूदि होईह तर माटी ॥ (पञ्चावत)

(ख) तीस सहस कोस कं बाटा । अस सांकर जेहि चलं न चांटा ॥
बारहुं स पतरा सस भोना । सइम-धार से अधिकी पंता ॥
जो परमो होईह सतारा । कमकि बीजु अस जाईह पारा ॥
बहुतक जामो रंगहि चांटी । बहुतक बहेदांत परि मांटी ॥ (आ० कलाम)

यदि यात्री नरक-कुंडों में गिरने से बच गया तो अब अन्तिम समुद्र मानससर में आता है, इसको 'मानसर' क्यों कहा गया, इसका उत्तर भी 'आखिरी कलाम' में ही मिलेगा—यह दूध और पानी को मिला-मिला करने का स्थान है^५, यहाँ हमारे कर्मों का न्याय होता है। जब बीबी फातिमा की दया से सबरा उठार हो गया तो रमूल और उसके अनुयायी मुमनियत जल से नहाकर सब-बजकर ज्योनार के सिधे बैठे, तबके बीच मुहम्मद ऐसे लगने से जैसे बरात के बीच दुल्हा बैठा हो^६। दुल्हा मुहम्मद और दुल्हा रत्नसेन में कोई भेद नहीं है, जिस प्रकार पचावती के धनुष रूप को देखकर रत्नसेन सन-मन की मुधि भूल जाता है उसी प्रकार परम ज्योति की झलक पाकर रमूल मूर्च्छित हो गया। स्वर्ग-भोग का वर्णन दोनों स्थलों में एक-सा है, इधर हूरें हैं उधर पवित्रियाँ हैं—मागे चलकर हूरों को 'अभिर्नी' कह दिया है, सिंहल की कामि-निवाँ तो अम्सरारें थीं ही। रत्नसेन की बरात तथा रमूल का जलूस बिलकुल एक-मे ही है, जिनकी देवने के लिए अम्सरारें बन-ठगनर अरौखी में आ बैठी हैं। जायसो

१. जो तंहि पियं सो भावरि नेई । सोख फिरे, पय पंगु न देई ॥ (वही)
२. भे परतं निगराना जयहो । (वही)
३. गं भीसान सभन्ह कर, देखि समुद्र कं बाटि ॥ (वही)
४. एही ठाँव कहें मुष्ट मग लीजिय ॥ (सात समुद्र खट)
५. नीर छोर हूँत काढव छागो । करब निनार दूध घौ पानो ॥ (आ० कलाम)
६. ऐसे जतन बियाहं, जस साजें बरिषात ।
दूल्हा जतन मुहम्मद, बिहिस्त चले बिहेंसात ॥५३॥ (वही)

ने 'विहिस्त' को 'कंलास' कहा है और सिंहलद्वीप को भी, दोनों में सात खट के प्रासाद हैं, वही अगार, कपूर, कस्तूरी की चटल-महल, वही राजकुमारी युवती पद्मिनियों के साथ भोग-विलास, वही शरीर की सुकुमारता और रूप का अपूर्व आलोक ।।

इस प्रकार यह स्पष्ट है कि स्थूल रूप से जायसी का सिंहल लोक-परम्परा में प्रसिद्ध दक्षिणी ब्रह्मदेश का वैभव-सम्पन्न और धर्म-स्वत कोई समुद्रतटवर्ती प्रदेश है, परन्तु सूक्ष्म दृष्टि से वह इस्लामी परम्परा का स्वर्ण है, जो रसूल के अनुयायियों का सुरक्षित स्थान कहा जा सकता है ।

पद्मावत का उत्तराखंड भी ऐतिहासिक नहीं है । कोई भी काव्य उस समय तक ऐतिहासिक नहीं कहा जा सकता जब तक कि उसमें ऐतिहासिक विचार-धारा सुरक्षित न हो, पद्मावत में रत्नसेन तथा अलाउद्दीन अवश्य मिलते हैं परन्तु न रत्नसेन में राज-पूती रक्त है न अलाउद्दीन में अनाउद्दीनत्व । यदि जायसी ने रत्नसिंह के प्रसिद्ध व्यक्तित्व में जान-बूझकर परिवर्तन किया है तो यह कवि की अनुदारता है, रत्नसेन तोटे के कुसलाने में घा जाता है, भोगविलास में अपना कर्तव्य भूल आना है, घन को पाकर मधोमत्त हो उठना है, और समुद्र में दुखी होकर प्राकृत जन के समान बिललना है, दरबारी पत्रित उसको भौंसा देकर राघव को उसके प्रतिकूल कर देते हैं, उममें पद्मावती के बराबर भी दूरदर्शिता नहीं, अलाउद्दीन के घृणित प्रस्ताव से उसका रत्न एक-दम नहीं खोल उठता प्रत्युत वह निर्वाियों के समान नीति समझता है^१, जायसी ने शाह को सूर्य तथा रत्नसेन को चन्द्र बतलाया है^२, रत्नसेन का कैद होना उसकी मूर्खता तथा अकर्मण्यता का प्रमाण है, जब वह छूटकर चित्तौड़ घा गया तो पद्मावती से बातों में उसका अत्रियत्व नहीं अन्वजता प्रत्युत स्त्रैणता टपकती है^३, अलाउद्दीन के हाथ से न मरकर देवपाल के हाथ से मारा जाना उसके जीवन की विडम्बना है—प्रमुख शत्रु को मारना या उसके हाथ से मरना राजपूती गौरव है, कीडो (कीडो के समान तुच्छ शत्रुओं के बीच) में मरना उसकी अन्तिम असफलता है । पद्मावती में न क्षत्राणी के गुण हैं, न पटरानी के, न हिन्दू गृहिणी के, पूर्वार्द्ध में तो वह कामशास्त्र की पद्मिनी नायिका भर है, जो रूपगर्विता है, न्याक्त का खिलौना बनी हुई हर समय प्रिय के

१ भलेहि साह पुहुमोपति भारी । माँग न कोउ पुरष कं नारी ॥

X X X

रख लेई ली मानों, सेव करें गहि पाउ ।

बाहे जो सो पदमिनी, सिंहलदोषहि जाउ ॥ (बादशाह-चढ़ाई-खंड)

२ जो लगी सूर जाइ देखरावा । निकसि चाँद घर बाहर आवा ॥

(बादशाह-चढ़ाई-खंड)

चाँद घरहि जो सूरज आवा । होइ सो अलोप समावस पावा ॥

(रत्नसेन-वचन मंड)

३ घास तुम्हाहि मिलन कं, सब सो रहा जित पेट ।

माहित होत निरास जो, जित जीवन, जित भेट ॥ (पद्मावती-मिलन खंड)

गले से लिपटी रहने वाली, अपनी कामुकता का परिचय वह विवाह से पहले ही दे चुकी थी^१, चितौठ भाकर उसने नागमती से वाकायदा कुत्ती की, जिसका समाचार सुनकर राजा स्वयं उस अलौकिक (पावतू पक्षियों की-सी) जोड़ी को बचाने के लिए उस स्थल पर गया^२। पद्मावती ने सबसे बड़ी भूल उस समय की जब वह एक भूख दासी के कहने से सोलह भ्रष्टार करके गधोछे से बख्साउद्दीन को देसने पहुँच गई, यह सत्य है कि स्त्रियों में इस प्रकार की उत्सुकता होती है, इसीलिए अपने ही वृत्ता को देखने की प्रारुता पद्मावती ने अपने विवाह के घबसर पर भी दिखाई थी, परन्तु नागमती भी तो स्त्री थी, और जो व्यक्ति उसको उसके पति से छीनना चाहता है उस दुष्ट का मुँह देखना क्या पतिव्रता के लिए उचित है—इस हीनाचार से यदि प्रताउद्दीन यह समझता कि जिस प्रकार मैं इसके रूप का क्रीतदास हूँ उसी प्रकार यह मेरे बल-बैभव के सामने झुक सकती है, तो क्या वह गसनी करता ? दूनी कुमोदिनी जिन पकवानों को लेकर पद्मावती को पटाने आई थी उनको स्वीकार न करना उसके चरित्र का कोई विशेष गुण नहीं है, भला मैं भी पद्मावती जैसा न कर सकी प्रत्युत सती हो गई। इस प्रकार जायसी के नायक तथा नायिका ऐतिहासिक तो हैं ही नहीं, सामान्य से भी नीचे स्तर के हैं, उनमें न तो उनकी जाति के गुण हैं न उनके व्यक्तित्व के। प्रायः ही ने जान बूझकर कोई परिवर्तन न किया हो चापव होन जनता के सामान्य गुणों को गयो-का-ह्यो उन्ही की बातों से अपना लिया हो।

काव्य-सौन्दर्य

सूफी कवियों की प्रवृत्ति उनकी काव्य-संज्ञा में भली भाँति झलकती है, वे सामान्य जनता के मनोरंजन में योग देकर उसके हो जाते थे और उसका विवाद प्राप्त करके उसको अपना उपदेश सुनाते थे^३ जो कवि गम्भीर होते थे उनका टिकना बड़ा कठिन था, जायसी की तो सूरत देखकर ही लोग बग़ाक उठाते थे^३, केवल उपर्युक्त पुक्ति ही

१. सुनु होरामनि कहीं बुझाई । दिन-दिन मदन सतावै धाई ॥

जोवन मीर भयउ जस गगा । देह-बेह हम्ह लाग अनग ॥ (जगमलउ)

X X X

मं जगनेउं जोवन रस जोयू । जोवन कठिन सगताप वियोगू ॥

X X X

जोवन भर भाटी जस गगा । सहै बेद, समाइ न शंया ॥

(पद्मावती-वियोग-जड)

मीर सहेली सब वियाही । जों कहैं देव ! कतहुँ बर नाहों ॥ (बघन सड)

२ पवन सवन राजा ॥ सागा । कहेसि लखि परमनि श्री नागा ॥

दूनी सवति साम घौ भोरी । भरहि तो कहै पापसि शसि जोरी ॥

(नागमती-पद्मावती-विवाद-जड)

३ जेहि मुस देखा तेह हँसा, सुनि तेहि पायउ घामु । (पृ० ६)

उनको सफल बना सकी। उस्मान ने लिखा है कि उनको मनोरञ्जन की बातें इसलिए करनी पड़ती हैं कि यदि वे ऐसा न करें तो लोग उनकी खिल्ली उड़ाते हैं^१, उनकी गम्भीर बातों को सुनने का तो प्रश्न ही नहीं आता। भक्त विनोद एक साधन या जिसके धारण में सूफी कवि अपनी ठोसी बूटी 'मुग्ध' जनता को बिता दिया करता था। इस काव्य में इसीलिए एक और सिलवाड है दूसरी ओर उपदेश, दोनों का उपयोग वही होता है जहाँ कवि सिलवाड करके अपने अपार ज्ञान का परिचय देता हुआ अपने को गुरुद के योग्य सिद्ध करता है।

सिलवाड एवं गम्भीरता के इस योग (ज्ञान प्रदर्शन) के घनेक उदाहरण सभी काव्यों में मिलते हैं, परन्तु सभी काव्यों में उसका रूप एक सा ही नहीं है। जामनी किसी लोकशास्त्र के पारिभाषिक शब्दों का प्रयोग करते हैं और श्लेष भयवा प्रमक की सहायता से प्रस्तुत वर्णन के साथ-साथ उस शास्त्रविशेष की प्रक्रिया प्रस्तुत रूप से आती रहती है, मिथि-मुटका (पृ० १२६), पाता (पृ० १३७), जोगी (पृ० १५६), बेसी (पृ० १६६) तथा फुलथारी (पृ० १६२) के प्रसंग तो प्रसिद्ध हैं ही, काया-पीतर (पृ० १२६), नैन-खोल (पृ० २६४) आदि के स्थल भी देखने योग्य हैं। नूर मुहम्मद ने 'मनुराग-बाँसुरी' में साहित्यशास्त्र के शब्दों को इम शैली के लिए अपनाया है, उनके यहाँ एक ही स्थल पर शास्त्रविशेष के सभी शब्द नहीं आते प्रत्युत किसी वर्णन में एक शब्द है तो किसी में कोई दूसरा शब्द; इस प्रकार 'सांतरस', 'करना रस', 'उनमाद', 'जड़ता', 'परसाध', 'निश्चय', 'सदेह', 'स्वाधीनभक्तिका', 'रूपगविता', 'प्रेम-गविता' आदि रस, प्रेमदशा, भक्तकार तथा नायिका-भेद के पारिभाषिक शब्दों का बड़ा भड़ा प्रयोग^२ 'मनुरागबाँसुरी' में मिलता है। उस्मान की 'चित्ररत्नी' में 'वासकसेजा' (पृ० २२५), 'तिमलजित' (पृ० २२६), 'नायिकर धीरा' (पृ० २२६) आदि साहित्य-शास्त्र के, और 'सुरति' तथा 'महासुख' (पृ० २१०) आदि योगशास्त्र के पारिभाषिक शब्द हैं, तो 'माधवानन कामकदसा' में आलम ने रागों के साथ उनकी सभी रागि-नियों^३ के नाम परिचय सहित गिना दिये हैं^४। सभी लोककहानीकारों ने अपने काम-शास्त्र के ज्ञान का तो पूरा परिचय दिया ही है, जामनी में शकुन विचारने वाले दिशा-बूल, योगिनी, तिथि तथा राशि के फल का भी सम्या वर्णन (पृ० १६५-६६) है, यह प्रथा भगवत के लोच-साहित्य में भी थी, और नाव्य में भी इसका प्रभाव रहा और

१ जो न हँसों तो सब हँसहि, हँसों तो हँसो न भाउ । (चित्रा० १७३)

२ पिय के प्रेम गर्व जो राखें । कवि तेहि प्रेमगविता भाखें ॥ (पृ० ६)

निश्चय जब दरसन निरसाये । भक्तकार सन्देह न भावें ॥ (६६)

करना रस उपनत है मोहो । चित्रों बिना जीव को सोहो ॥ (७३)

३ यहुरि भक्तार्थ राग पद, पञ्च पञ्च संग बाल । (आदि से लेकर आगे तक)

४. 'चित्रायली' में सारे राग और उनकी रागिनियों के साथ-साथ साप्तरात्र का भी विस्तृत परिचय दिया गया है । (देवगड, पृ० २६-३०)

'पद्मावत' में भी दैलिए 'राजा-बादशाह-मुट-खड', पृ० २३५

प्रागे चलकर 'रामचरित मानस' में भी इसकी छाया मिलती है।

ज्ञान-प्रदर्शन से रहित कौरी खिलवाट उन स्थलों पर मानी जावेगी जहाँ ऐति-
हासिक नामों का स्निग्ध प्रयोग है, ऐसे वर्णन 'पद्मावत' में हैं, शृंगार रस के प्रसंग में
'राम', 'रावन', तथा 'नछन' प्राग स्निग्ध हैं, सबसे सुन्दर उदाहरण 'रत्नसेन-पद्मा-
वती-विवाह-खंड' में है—

हुतसो लंक कि रावन राजू।

राम सखन दर सार्जहि आनू ॥' (पृ० १२३)

घोर कोरे उपदेश की प्रवृत्ति भी अनेक स्थलों पर है, प्रेम, ज्ञान, विद्या, भिन्नता, भाग्य,
रूप आदि के विषय में सूफियों को बहुत कुछ कहना है। यह उपदेश जहाँ नीतिवाक्य
बन जाता है उस रूप पर तो प्रागे विचार करेंगे, यहाँ किसी शब्द की एक पुराने वाली
शैली को देखिए। किसी एक शब्द को एकदमर उसका दम निकाल देना इन काम्यों का
एक गुण है, प्राय 'सत्त' तथा 'दत्त' दोनों भाइयों पर यह आपत्ति आई है 'चित्रावली'
(पृ० १६) में भी तथा 'पद्मावत' में भी, 'दत्त' का दूसरा नाम 'दिया' है, जायसी को
'दत्त' 'सत्त' से भी अधिक प्यारा था^१, इसलिए इसके वर्णन में उनका मन रम गया है—

धनि जीवन ओ ताकर होया। ऊँच जगत महे जाकर दीया ॥

एक दिसा तें दस गुन लहा। दिया देखि सब जग भुल घहा ॥

दिया करे प्रागे उजियारा। जहाँ न दिया तहाँ धंधियारा ॥

दिया मेंबिर निजि करे गंगोरा। दिया गहि घर भूतहि चोरा ॥

(पृ० ९१)

रेखांकित शब्दों के या तो श्लेष के कारण दो धर्म हैं, या सकेत के कारण, सभी वाक्य
दान तथा दीपक दोनों पक्षों में ठीक उतरते हैं, अन्तिम वाक्य का एक धर्म तो सामान्य
है—दीपक के कारण शक्ति के समय पर में प्रकाश रहता है, यदि दीपक न होगा तो
घर में चोर घुस आवेगे और सब कुछ चुराकर ले जायेंगे^२, दूसरा धर्म बड़ा सुन्दर है—
दान से मन में धर्म जगता रहता है यदि दान न होगा तो मन में काम, क्रोध आदि
चोर घुस पड़ेंगे और उसको खोजना कर डालेंगे।

वीर काव्य का प्राण नाद तथा अत्युक्ति माने गये हैं, सूफी काव्य शब्द पर
मुख्य थे—शब्द के अभिधेय एक या अनेक धर्म तो वहाँ पर सोमा के कारण बनते ही
हैं, शब्द के सांकेतिक धर्म भी सराहनीय हैं। कुछ विद्वानों ने सूफियों के विदेशी काव्य

१ कमर (लंक) प्रसन्न हुई कि आज राजा उस स्त्री (रामा) के शृंगार (लखन)
की लूटता हुआ (दर) उसके साथ रमण करेगा। दूसरा धर्म—लंका प्रान्त हुई
कि आज राम और सत्माण, रावण को मारकर, उसको मुशोभित करेंगे।

२ दत्त सत्त है दुनी भाई। दत्त न रहे सत्त पं जाई ॥ (जा० ब० १७३)

३ भर्तृहरि ने धन की तीसरी गति नाश ही मानी है—

दान भोगे वाञ्छय तिहरो गतयो भवन्ति वित्तस्य ।

यो न ददाति न भुङ्क्ते तस्य तृतीया गतिर्भवति ॥

में इस साकेतिकता को देखकर यह अनुमान लगाया है कि सूफियों के सन्देह गुप्त होते थे इसीलिए वे इस शैली को अपनाते थे, विदेशी सूफी काव्य को इस्लाम से भी सदा डर रहता था इसलिए खुला उपदेश न देकर वह संकेत द्वारा समझने वालों को अपनी बात समझाता था, भारत में सूफियों पर इस प्रकार का कोई बन्धन न था फिर भी अपनी परम्परा की रीति के न छोड़ सके, दूसरा कारण युगप्रभाव भी था ही, यही समय 'सन्ध्याभाषा' के अन्नावेषणों का था, यही समय 'उलटवौसियों' का था, सम्भव है युग की गति को समझकर ही सूफियों ने अपनी परम्परा के उस गुण को यहाँ सुरक्षित रखा। ध्यान देना होगा कि फारसी कविता के प्रतीक प्याला, साँची और शराब का हमारे सूफियों में अधिक प्रचार नहीं है^१, इनका अनुराग तो कुछ ऐतिहासिक नामों तथा कुछ प्राकृतिक पदार्थों से ही जान पड़ता है।

भारतीय साहित्यशास्त्र के अनुसार जहाँ अग्रस्तुत के कवन से प्रस्तुत की व्यञ्जना हो वहाँ रूपकातिशयोक्ति अलंकार माना जाता है, इस प्रसंग में यह भी आवश्यक है कि प्रयुक्त अग्रस्तुत ऐसा प्राकृतिक पदार्थ हो जो कविलोक में व्यङ्ग्य प्रस्तुत के लिए प्रसिद्ध हो, यदि ऐसा न होगा तो समझने में पाठक को बड़ी कठिनाई होगी, कदाचित् इसी बात को ध्यान में रखकर साहित्यशास्त्रियों ने रूपकातिशयोक्ति के उदाहरणों में अग्रस्तुतों के प्रयोग से नायिका या नायक के अंगों का वर्णन ही रखा है। सूफियों ने इस प्रसाधन से भी पर्याप्त लाभ उठाया है —

- ✓ (क) पन्नग, पकज मुख गहे खजन तहाँ बईठ । (जा० द० ४७)
(पन्नग = चोटी, पकज = मुख, खजन = मेर)
- ✓ (ख) सति पर गलक डरत किन देखा । (अनुराग बाँसुरी, ७१)
(सति = मुख, गलक = घाँसू)
- ✓ (ग) अचरज भएउ सबन्ह कहँ, भइ ससि कँवलहि भँड । (जा० द० १०४)
(सति = नायिका का माथा, कँवल = नायक का चरण)

सूफियों की इस प्रतीक-शैली में इतनी रुचि नहीं है जितनी कि एक दूसरे प्रतीक प्रयोग में, जहाँ पर दो व्यक्तियों (या दो स्थानों) का पारस्परिक सम्बन्ध दो प्रसिद्ध प्राकृतिक (या ऐतिहासिक) पदार्थों (या नामों) (यह व्यङ्ग्य सम्बन्ध जिनमें लोक-प्रसिद्ध है) के प्रयोग से बतलाया जाता है। प्रथम वर्ग (प्राकृतिक पदार्थों के प्रयोग) में मालती-मपुकर, मधुकर-कज, चन्द्र-सूर्य, तारा-शशि, कज-सूर्य आदि के जोड़ों पर ध्यान देना पड़ेगा, यहाँ व्यञ्जना उनके गुणों और पारस्परिक सम्बन्धों की होती है, इसलिए यह भी हो सकता है कि व्यक्ति-भेद से गुण-भेद की व्यञ्जना हो, जो व्यक्ति शशि है

१ अनुराग बाँसुरी, (काव्यवर्च, पृ० २२)

२ इन प्रतीकों का प्रयोग है तो सही परन्तु कम; 'पयावती-रत्नसेन-भँट-गड'
दिनय करँ पयावति बाला । सुधि न, सुराही पिएउ पियाला ॥
विष-प्यापसु माये पर तेऊँ । जो माँग नइ नइ सिर देऊँ ॥
पं, पिय ! खवन एक मुनु मोरा । पाल, पिया ! मनु थोरें थोरा ॥ (पृ० १४१)

उमका तारागण के साथ एक विशेष गुणवाला सम्बन्ध होगा और सूर्य के साथ एक निरन्तर ही भिन्न गुणवाला —

- (क) चाँद गुह्य तत भाँवरि सेहीं । नरात मोतिनेयछावरि देहो ॥ (जा० प्र० १२७)
(चाँद = नायिका, गुह्य = नायक, नरात = सतिषी) ।
- (ख) पायी जगन्नाथ दरबारा । सतिहर लिय सग दुइ तारा ॥ (चित्रा० २३३)
(सतिहर = नायक, दुइतारा = दो नायिकाएँ)
- (ग) मधुकर भैंस कज धराणा । कज क मन सूरज से साया ॥
सूर बरस जय कोल विगासा । तब पूजें मधुवर मन आसा ॥ (चित्रा० १४७) ।
(मधुकर = बभ्रुवावती, कज = नायक गुजान, सूर = नायिका चित्रायती) ।
- (घ) मधुकर बौ भइ मातति प्यारो ॥ (मनुराग वासुरी, १६)
(मधुकर = नायक, मातति = नायिका) ।
- (ङ) वहाँ बसत केहि कुसुम गुन, मधुकर हिये विचार ।
भूति रहा कह कोल कह, मातति बेलि सेभार ॥ (चित्रा० १६६)
(मधुकर = गुजान, कोल = कमलावती, मातति = चित्रायती)
दूसरे वर्ग में ऐतिहासिक नामों के प्रसिद्ध सम्बन्ध में प्रस्तुत पारस्परिक सम्बन्ध की व्यञ्जना होती है, पद्यावत में इनके सुन्दर उदाहरण हैं—
- (क) छोटी राम प्रजोष्या, जो भायें सो सेव । (जा० प्र०, २६८)
(राम = रत्नसेन, प्रजोष्या = प्रियतम) ।
- (ख) भए प्रलोप राम धौ सीता । (जा० प्र० ३००)
(राम = रत्नसेन, सीता = पद्मावती) ।
- (ग) हनिबैत कहा सीम पुससाया । राघव बदन गुनत भा राता ॥ (चित्रा०, १७८)
(हनिबैत = परेया, सीम = चित्रायती, राघव = गुजान) ।
- (घ) जहँवा राम तहाँ पुनि सीता । (वही, १७६)
(राम = गुजान, सीता = कमलावती) ।
- (ङ) राम प्रजुष्या ऊपने, लछन बतिसो लग ।
रावन रप सौ भूतिहि, दोषक जंत पतग ॥ (जा० प्र०, २०)
(राम = पद्मावती, प्रजुष्या = सहस्र, रावन = रत्नसेन) ।
- (च) मानु मिली अनिरुध कहँ ऊरा ॥ (जा० प्र० ११६)
(अनिरुध = रत्नसेन, ऊरा = पद्मावती)
- (छ) राम जाइ भँटी कौसिता ॥ (वही, १८८)
(राम = रत्नसेन, कौसिता = 'माइ सुरसती') ।

गुणियों में एक तीसरे प्रकार का भी संरत मिलता है, जिसको दुहरा प्रतीक

१. इस उदाहरण से स्पष्ट है कि "प्रतीक प्रयोग" में केवल दो व्यक्ति-व्यक्तियों के पारस्परिक सम्बन्ध की व्यञ्जना होती है, उन व्यक्ति-व्यक्तियों की नहीं, अन्यथा नायक को बसत एवं नायिकाओं को मधुकर तथा सूर्य कहने में दोष आजावेगा ।

कह सकते हैं। 'बीसलदेव रासो' में एक प्रयोग 'बादल छाये है चन्द्रमा' है, जहाँ 'चन्द्रमा' 'मुख' के लिए, तथा 'बादल' 'शोक' के लिए आया है, बादल का अर्थ चन्द्रमा के अर्थ पर निर्भर है और बादल के कथन से एक अमूर्त गुण की व्यञ्जना होती है। जायसी में भी इस प्रकार के प्रयोग हैं—

(क) जबहि सुरज कहैं लाग राह । तबहि केवल मन भएउ अगाह ॥ (पृ० १०६)
(सुरज = नायक, राह = कष्ट)

(ख) भाजु सूर दिन अयबा, भाजु रैन सति बूढ ॥ (पृ० २६६)
(सूर = तेज, दिन = नायक, रैन = नायिका, सति = कान्ति)

इस प्रसंग में भी व्यक्तियों की व्यञ्जना न होकर उनके पारस्परिक सम्बन्ध के आधार-भूत गुण की व्यञ्जना होती है।

इन दो उद्धृत विशेषणों के प्रतिरूपन सूक्तियों की लोक-कहानियों में एक सुन्दर प्रवृत्ति नीति की भी है, और काव्य भी सौक-काव्य होने के नाते सूक्तियों से भरा हुआ है, परन्तु औरकाव्य में जिन गुणों को लेकर सूक्तियाँ आती हैं उन गुणों का इन सूक्तियों में कोई स्थान न था, वहाँ आशा, उत्साह, व्यावहारिक नीति, राज-नीति तथा जीवन की सफलता आदि पर ध्यान दिया गया है परन्तु यहाँ प्रेम, रूप, रोप, सत्य, दान आदि का विशेष आग्रह है। इन स्थलों में कोई एक हो अलकार नहीं है, शायद सौककवि इस बात की परवाह भी नहीं करता—

(क) रूप तथा प्रेम—

१ जहाँ रूप तहाँ प्रेम । (चित्रा० १३)

२ सदा न रूप रहत है, अन्त नसाइ ।

प्रेम रूप के नास्तिक, ते घटि जाइ ॥ (धनु० बाँसुरी, ६)

(ख) स्नेह—

१. का सो प्रीति तन माँह बिलाई । सोइ प्रीति जिउ साथ जो जाई ॥

(जा० प्र० २२)

२. औ न नेह काहू सौ कीजै । नाँब मिटै, काहे जिउ दोजै ॥

पहिले सुख नेहाँह जब जोरा । पुनि होइ कठिन निबाहत भोरा ॥

(वही ५०)

३ प्रेम की आगि जरै जौ कोई । दुख तेहि कर न भोविरया होई ॥ (वही, ६५)

४. परिमल प्रेम न छाछै छपा । (वही, ६१)

५ प्रीति-बैलि जिन अरुन्ध कोई । अरुन्धे, भूए न छूटै सोई ॥ (वही, १०८)

६ ऊपर राता, भीतर चियरा । जारौ भोहि हरदि अस हियरा ॥ (वही, १६४)

७ कतहु प्रेम कि बाँधे होई । बरबस प्रेम करै नहि कोई ॥ (चित्रा० १४६)

८ सीख दिए तैं बाढ़ै, अधिक सनेह ।

भोग न चाहै एहि अण, नेहो नेह ॥ (धनु० बाँ० ३५)

९ नेह न छिपे छिपाएँ, बिनि भुगतार ।

चहुँ दिशि से पहुँचावै, बचन-बचार ॥ (वही, ८१)

(ग) मुन्दरता—

१. सुंदर मुख देखो मुख होई । मुन्दरता चाहै सब कोई ॥ (घनु० वा० ४५)
२. सुंदर मुख को छाँखिन, जाही साज ।
साज बिना सुंदरता, कौनै काज ॥ (बही, ७२)

(घ) शेष भाव—

१. दुइ सो छपाये ना छपै, एक हत्या एक पाप ॥ (जा० प्र० ३५)
२. रिस घाबुहि, बुधि औरहि खाई ॥ (बही, ३७)
३. जेहि रिस कं मरिये, रस जोजं । सो रस तेजि रिस बगुनै न फौजं ॥
(बही, बही)
४. साहस जहाँ सिद्धि तहँ होई । (बही, ६२)
५. गुप्त खोर जो रहै सो साँचा । (बही, ६४)
६. जोमो भौर निटुर ए दोऊ । केहि आपन भये ? कहै जो कौऊ ॥
एक ठाँव ए फिर न रहाहौ । रस लेइ पैसि अनत फुँ जाहौ ॥
(बही, १२९)
७. पुण्य न आपनि नारि सराहा, मुए गए सेंबरें पं चाहा ॥ (बही, १२२)
८. पाप न रहे छिपाएँ छिपा । छिपै पुण्य ओ ग्रहनिस्ति जपा ॥ (चित्रा० १४)
९. धौ निहचं जगनु जिय माहो । दुख दिन कर कोउ सापो नाहो ॥
(चित्रा०, १६६)
१०. जगमजूमि मों जब लगि कोई । तब लगि गुनो-विदग्ध न होई ॥ (घनु० २०)
११. जो न ठौर आपन पहिचाना । तेहि नसान आदर, पछिताना ॥ (बही० ७४)
१२. सुख सम्पति सब डोहा दाता । माऊ न छीर भात सो साता ॥ (इन्द्रावती)

सौन्दर्य-योजना पर विदेशी प्रभाव

हिन्दी में कविता करनेवाले मुसलमान कवियों की प्रवृत्ति को ठीक ठीक समझने के लिए उनकी प्रस्तुत सामग्री की अपेक्षा अप्रस्तुत रूप में लाई गई सामग्री अधिक महत्वपूर्ण है। सामान्यतः हम हिन्दी-प्रेमी मुसलमानों को दो वर्गों में रस सकते हैं—(क) वे कवि जिनके संस्कार भारतीय हो चुके थे, (ख) वे कवि जिनमें विदेशीय प्रचार बनकर उमड़ा पड़ा है। पहिले वर्ग में रहीम, रसखान, मुबारक आदि आते हैं, इनकी कविता तो भारतीय विचारों से बरी है ही, अप्रस्तुत रूप में आनेवाली सामग्री भी ठेठ भारतीय है, ये सभी कवि भारतीय आराध्य के ऊपर कुरबान^१ होकर उसकी स्मरण छवि^२ पर त्रिलोक का ऐश्वर्य बराने के लिए तैयार थे,^३ इसलिए भारतीय जीवन, भारतीय वनस्पति, भारतीय इतिहास, तथा भारतीय पुराणों से ही इनके

१. नर के कुमार कुरबान साँझो सुरत पैं ।

साँझे नाच प्यारे हिन्दुबानी हो रँगो मं । (ताज)

२. मोहि बाकी स्वाभताई लागति उग्यारो है । (पाचम)

३. या लज्जुटी प्री बामरिया पर, रात तिहँ पुर की तजि डारो । (रसखान)

अप्रस्तुत आये हैं, रहोम कवि जब युवती आँखों का वर्णन करने भगे तो उनकी कल्पना में दो वस्तुएँ ही आईं, ऐसा कमल जिसमें भबुकर बँठा हो, अथवा चाँदी के पात्र में रखी हुई शालिग्राम की पिण्डी,^१ जब हाथी की धूलि उड़ते देखा तो पुराणों का रहस्य उनकी समझ में आ गया^२। रमखान ने जब विरहिणी के नेत्रों को देखा तो जल-विहीन मछली से उनकी तुलना^३ करने लगे। इसी प्रकार के अनेक उदाहरणों से यह स्पष्ट हो जाता है कि इनकी रचना में विदेशी प्रभाव नहीं है, भारतीय हृदय का ही निश्चल रूप है।^४

दूसरे वर्ग में भूषो कवि आते हैं जिनकी अप्रस्तुत सामग्री विदेश से ही अधिक आई है, इनके काव्यों में विदेशी कथाओं के अनेक प्रसंग आते हैं, उस्मान में हुदीस की कितनी ही बार आवश्यकता पड़ती है, कवि निशार ने तो भारतीय प्रेम-कथाओं को भूँठा समझकर यूसुफ-जुलैखा की 'साँच कथा'^५ को भाषा^६ में कहना अपना उद्देश्य बनाया था। आदिल नोसर बाँ, दानी हानिम, जलकरन सिकन्दर, सुलेमान, तथा उमर बार-बार अप्रस्तुत बनकर चले आते हैं, भारतीय इतिहास के भी अप्रस्तुत हैं अवश्य, परन्तु केवल वे ही जिनको कथा से अलग करना सम्भव न था, कहीं-कहीं तो भारतीय सामग्री को विकृत कर दिया है। जैनों की लोक-संस्कारों में परिवर्तन की प्रवृत्ति पर हम ऊपर विचार कर चुके हैं, यहाँ केवल इतना ही कहना और समीष्ट है कि प्राचीन इतिहास से अतृप्त होना तो क्षम्य है परन्तु उसको विकृत करने का प्रयत्न असावधानी कहकर टाला नहीं जा सकता। जायसी के पद्मावन में राम-सीता को प्रति सामान्य पात्र बना दिया गया है, कितने ही स्थानों पर ऐसी ध्वनि है जिसमें कवि की राम या सीता के प्रति कोई सम्झावना नहीं जान पड़ती—

(क) सी लगि भूगुति न सेइ सका, रावन सिय जब साथ ।

कौन भरोसे अब कहौ ? जीउ पराए हाथ ॥ (पृ० १००)

(ख) तुही एक में बाउर भँटा । जैत राम दसरथ कर बँटा ।

ओहू नारि कर परा बिछोवा । एहि समुद्र मेंह फिरि फिरि रोवा ॥

(पृ० १८२)

प्रथम उदाहरण में पद्मावती स्वयं ही रत्नसेन के लिए पत्र लिखते हुए अपने अमिलन

१. रहिमन पुतरी स्याम, मनो जलज मधुकर लस ।

कंधों शालिग्राम, रूपे के अरघा घरे ॥

२. धूलि उड़ावत सीस पर, कहू रहोम केहि काज ।

जैहि रज मुनि-धरनी तरी, सो दूँदत गजराज ॥

[३. उनहीं बिन क्यों जलहोन छूँ भीन सी आँखि मेरी अंतुवानो रहं ॥

४. दे० हमारा लेख 'सूफियों की अलकार-योजना'

(हिन्दी-ग्रन्थालन, वर्ष ३, अंक २, आषाढ-भाद्रपद, २००७)

५. भूँठि जानि सबसै मन भागा । अब यह साँच कथा चित लागा ॥

६. भाषा माँ काहू ना भाला । मोरै धन दइव तिखि राखा ॥

की समानता इतिहास की एक प्राचीन एवं प्रसिद्ध घटना से करती है—जब तक सीता साप थी तब तक रावण उसका भोग न कर सका, अब तो वह हमारे के बन्धन में है, अब क्या आशा या शरोणा ? तो क्या कवि यह चाहता है कि रावण अधिक चतुर होता तो अच्छा था ? निश्चय ही 'रावन' शब्द का दूसरा अर्थ भी है तथा 'मिय' शब्द यहाँ पद्मावती के ही लिये आया है, परन्तु जो नोच ध्वनि उस वाक्य से निकलती है उनमें कान्त बन्द नहीं किये जा सकते । दूसरे उदाहरण में पोत-भग के अनन्तर हताश रत्नसेन को ब्राह्मण समझा रहा है—मेने तो तू ही एक मुख देखा है या एक और भी या दशरथ का (लालायक) लडका राम, वह भी तेरे ही समान अपनी स्त्री को छोड़कर इसी मगध में बार-बार विलाप करता रहा था । मर्यादापुष्पोत्तम का जो एक विशेष गुण है अनन्य-स्त्रीप्रेत, उसको कैसी मर्खौस से उड़ाने का प्रयत्न किया गया है ? लोक में राम के प्रति जो श्रद्धा है वह उनके कुछ गुणों ही के तो कारण, यदि उन गुणों को, एक-एक करके ही सही, काटते चले जाएँगे तो श्रद्धा कहाँ पड़ी रह सकेगी ? इतना ही नहीं 'पद्मावत' में रावण को शांताने बना दिया है, ब्राह्मण या तो 'निपट भिलारी'^१ है या नीच दूत ।^२ इस प्रकार प्राचीन सत्कारों तथा प्राचीन विश्वासों के प्रति घोर निरङ्कार की भावना इन काव्यों में है, दूसरी ओर विदेशी विश्वासों तथा विदेशी इतिहास के प्रति घट्ट श्रद्धा दिखलाकर अपनी प्रवृत्ति का परिवर्ण इन कवियों ने दिया है ।^३

इतना ही नहीं, सूफी कवियों ने प्राकृत मगस्तुन भी विदेश से लिये हैं; जायसी में भारतीयता का प्रयत्न है, उस्मान ने भी प्रयत्न किया है, परन्तु नूर मुहम्मद तो नरगिस के बिना अपना काम नहीं चला सकते वे कमल को भूल गये और नैत्री का उपमान नरगिस ही स्थिर हो गया^४, जायसी और उस्मान ने स्त्री जाति का उपमान फुलवारी को बनाया है^५ एक बार नहीं अनेक बार । स्त्री जाति के प्रति सूफी लोग केवल विलास की भावना रखते हैं, किसी भी स्त्री के लिए "प्यारी"^६ कहना तो इनका

१. ३० हमारा लेख "जायसी और रामकथा" । (साहित्य-संदेश, भाग १०, अंक ५, नवम्बर, १९४७)

२. राघव दूत सोई सैतलू ॥ (उपसंहार)

३. बाम्हन हून एक निपट भिलारी । (वनिजारा-खंड)

४. दूती एक बिरिध तेहि ठाऊ । बाम्हनि जाति, कुभोदिनि नाऊ ॥ (देवगल दूती-खंड)

५. यह मुहम्मदी जन की बोली । जायों कद-नबाँत घोली ॥

बहुत देवता की चित हरे । बहु मूरति भीषी होइ बरे ॥

बहुत देवहरा डाहि गिरावें । सस-बाद की रोति मियावें ॥ (अनु० वां०, ४)

६. नरगिस फूल बिलोकि सयाणा । ओहि लोचन के ध्यान मुलाना ॥ (अनु०, वां० ३४)

७. पद्मावनि सब सखी बुलाई । जनु फुलवारि सब चनि पाई ॥ (जा० प्र० २३)

सखी सहेली लोन्ह हँकारी । आई सब जानहुँ फुलवारी ॥ (चित्रा०, ४६)

८. छाप गई सँदिर कहँ प्यारी । बहुलन को कर गई भिलारी ॥ (इन्द्रावती)

स्वभाव है, ऐसा जान पड़ता है कि ऐसे स्थलों पर हृदय की उदारता गही है प्रत्युत कामुकता ही है फलतः नायिका के उन अंगों का वर्णन अधिक है जिनकी चर्चा सम्भ समाज में कामुकता मानी जायगी^१, सामान्य वर्णन में भी वही लपटता भक्तकृती है^२, काम-शास्त्र-खंड (चित्रावली), तथा स्त्री-भेद-वर्णन-खंड (पद्मावत) की तो चर्चा ही व्यर्थ है। सूक्तियों की नायिका इसलिए मौकुमार्य का अवतार बन गई है, उसके वस्त्र, उसका भोजन, उसका ह्राम और उसके आंसू सभी हास्यास्पद बन गये हैं, उसका पान की पीक निगलना एक मनोरंजक दृश्य है—

मकरि कं तार तेहि कर चोक । सो पहिरे छिरि जाइ सरीक ॥ (जा० प्र०, २१६)

मस पानन्ह कं काइहि हेरो । अघर न गहं फांस ओहि केरो ॥ (वही, २१६)

छीर अहार न कर सुकुंदारी । पान फूल के रहे अघारी ॥ (वही, २०५)

कं तेंबोल की फूल अघारा । (चित्रा०, ७६)

छोहि क बोल जम आनिक मूंगा । (वही, ६६)

घूंट जो पीक लोक सब देखा । (जा० प्र०, ४५)

इन कवियों ने स्त्री के कुछ अंगों पर विशेष ध्यान रखा है और उनके वर्णन में एक विशेष गुण पर जोर दिया है, इन अंगों में और उनके विशिष्ट गुणों में कटि की सूक्ष्मता, अघरो की मधुरता, स्तनों की 'उत्तमता' तथा नेत्रों की बक्षता के विषय में सभी एक मत हैं, और ध्यान इस बात पर जाता है कि इनके वर्णन में इन कवियों ने रस-निष्पत्ति की ओर अधिक सावधानी नहीं दिखाई इसलिए अधिकतर पंक्तियाँ या तो परपरा का निर्वाह या लोक-भाहित्य का निरदर्शन होकर केवल रम्य सूक्ति मात्र बन जाती हैं, उनसे रति की व्यञ्जना नहीं होती। जायसी ने नायिका की कटि इतनी भीनी^३ कर दी कि उस्मान को उसके अस्तित्व^४ पर सदेह होने लगा, और नूर मुहम्मद ने कभी उसको 'नाही' से निर्मित^५ समझा और कभी 'नाही' का निदर्शन^६। अघर अमृत से भरे^७ हो सकते हैं परन्तु उस्मान जब उनका वर्णन करने लगे तो उनके मुख में पानी^८ भर आया, नूरमुहम्मद जब कभी मधु और मिसरी को बाजार में बिकता हुआ देखते हैं तब-तब उनको नायिका के अघरो का ध्यान आ जाता है^९, भाग्यशाली चित्र-

१ जो देखें वह छलिय मुहावा । पूरन काम सो ध्यान सतावा ॥ (गुणफ-जुलेखा)

दार्जिं दास फरे अन्नाखे । अत नारंग दहें का रहें राखे ॥ (जा० प्र०, ४६)

२ अत कं अघर अमी भरि राखे । अबहि अछूत, न काहू चाखे ॥ (वही, ४४)

३ बसा लक बरन जग भीनी । तेहि तें अधिक लक वह खीनी ॥ (जा० प्र०, ४७)

४ लक छोन जेहि मू ग सजाहीं । कोउ कहू आहि, कोउ कहू नाहीं ॥ (चित्रा०, ६३)

५ पातर लक केत की नाई । नाहीं सो सिरजा जग साई ॥ (इन्द्रावती)

६ जो कोई 'नाही' देखन चहै । ता कटि देखें, नाहीं अहै ॥ (अनु०, १३)

७ अत कं अघर अमी भरि राखे ॥ अबहि अछूत, न काहू चाखे ॥ (जा० प्र०, ४४)

८ अघर मुधानिधि बरनि न जाई । बरनत मनि रसना पनियाई ॥ (चित्रा०, ७२)

९ जो मधु मिता ओर बित गएन । अघरन सों ॥ (अनु० ४६)

कार जब उन वर्णों का चित्र बनाने बैठा तो उसकी लेखनी भी मोठी हो गई^१। इन सब वर्णों से जो व्यंजना सोची गई थी वह न हो पाई, पाठक का मनोरंजन ही होता है अभीष्ट भाव तक वह नहीं पहुँचता; सूफी कवि यह समझता है कि जैसा उसका हृदय है वैसा पाठक का भी पहिले से हो सँभार, इसलिए सकेत पाते ही उसमें रसो-द्रव्य हो जायगा, वर्णों की सामग्री जुटाने पर वह नियंत्र नहीं रहता।^२

सूफी काव्य में वीर्यमय वर्णों की ओर आलोचकों का ध्यान गया है, यह वीर्य-शक्तता संयोग शृंगार में भी है तथा वियोग में भी, चरण, हथेली, तथा अघर तीनों लाल होने हैं और प्रेमपात्र में चरम मौन्दर्य के सूचक हैं। हमारे इन कवियों ने प्रेम को जान पर खेलना मानकर प्रेमपात्र को प्रायः हत्यारा या हत्यारिनी^३ कह दिया है, जहाँ भी रक्तवर्ण है वहाँ प्रेमियों का रक्त ही लिपटा हुआ मिलेगा—

(क) रक्त लाग रह सायन सया । जानाहि सोम महाउर रया ॥ (चित्रा०, ७८)

(क) हिया काढि अनु लोन्हैसि हाथा । रहिर भरी अँगुरी तेहि साया ॥

(जा० प्र०, ४६)

(ग) राता रक्त देखि रंगराती । रहिर भरे छाछहि बिहँताती ॥

(जा० प्र०, ४४)

फारसी का यह प्रभाव इन सूफियों में स्पष्ट ही दिखलाई पड़ता है। वे नायिका के भग-भग को जहाँ प्रत्यधिक कोमल तथा रमणीय मानते हैं वहाँ उसको विपैला तथा हृदय-वेधक भी कह देते हैं, उनके यहाँ प्रेम एक प्रकार से भूषु का प्रथम भ्रामनण है, यह बात झूठी है कि प्रेम पर मरकर प्रेमी घमर हो जाता है। यह मरण किसी उदात्त भावना का फल नहीं, प्रत्युत सत्कालीन खोखले जीवन का परिहाम है, मरणादिसव के विषय सभी सूफी काव्यों में हैं जिनसे जीवन का अधकार नेत्रों के सामने छा जाता है, परन्तु 'चित्रावली' के मरणादिसव का गोरखधारा केवल मजाक बन जाता है और देव-ताम्रों के समान हम भी उस वृक्ष को 'बकि रहे' देखते रह जाते हैं—

मरन लागि दुहु बाद पसारा । भुनि भुजान धायो बेकरारा ॥

कहिसि कि मेहरिह बुधि न रती । हों अबमरी होहु तुम सती ॥

सौगद् गही मरन की देका । मरन न पाउ एक तैं एका ॥

देवता सरय जो देखत सहे । इन्हकर प्रेम देखि बकि रहे ॥

(२३१-२)

सूफियों का एक प्रसिद्ध अलंकार हेतुलोका है, जहाँ पर प्रस्तुत के किसी विशेष गुण का उत्कर्ष दिखलाने के लिए उसको किसी प्राकृतिक सत्य का हेतु मान लेते हैं, नायिका के नखशिश का वर्णन करते हुए इस शैली का प्रायः व्यवहार सभी सूफियों

१. अघर तेहिया जो लिखे चिनेरा । भीठ होइ लिखनी नहि केरा ॥ (इन्द्रावती)

२. अम रूपवंती सुंदर पाहै । किनु देखे सब ताहि गराहै । (इन्द्रा०)

३. हत्यारिन हत्या तेइ चली ॥ (बसंत खंड)

में मिलता है। लघूर का मुख कात्ता होता है^१, तोते की चाँव लाल होती है^२, परन्तु इनके कारण जायसी ने स्वयं कल्पित किये हैं और वे नायिका के शरीर की कुछ बताएँ हैं। इसी प्रकार नायिका का अश्रु-मोन्दर्य भी कारण बन जाता है—

दारिदं सरि जो न कं सका, फाटेउ हिया दरकि ॥ (जा० प०, ४४)

गये मयूर तमचूर जो हारे। उहे पुकारेहि साँभ-सकारे ॥ (वही, ४५)

सल न सम भा साँभ सकारा। ताते जहे तहे कं पुकारा ॥ (चित्रा० ४४)

बहु पोनाल सोऊ सर नाहीं। ताते रघ्न कलेजे माहीं ॥ (वही, वही)

जायसी एक कदम और भी आगे बढ़े हैं और ऐसे स्थानों पर उन्होंने उस शैली को अपनाया है जिसको प्रत्यनीक अलंकार कहते हैं, नायिका के अश्रु से पराजित होकर अपने उस गुण के लिए प्रसिद्ध पशु या पक्षी अथवा वृक्ष की भावना से सभी नायिकाओं (या नायिका की जानि = मनुष्यमान) को कष्ट देता है—

(क) बसा लक बरनं जग भोनी। तेहि ते अधिक लक बहु सीनी ॥

परिहँस पियर भये तेहि बसा। तिए लक लोणह कहँ दसा ॥ (प० ४७)

(ख) तिथ न जीता लक सरि, हारि लोह बनबासु।

तेहि रिस मानुस रक्त पिय, खाइ भारि कं मासु ॥ (प० ४७)

ईश्वर की स्तुति करते समय सूफी कवि एक मौलिक प्रणाली को अपनाते हैं, ईश्वर जब किसी वस्तु को बनाता है तो उसकी आवश्यकता का अनुभव भी उत्पन्न कर देता है, जब उसने कोई रोग बनाया है तो साथ ही उसकी औषधि भी बना दी है, उसकी सृष्टि में कोई भी वस्तु व्यर्थ नहीं है सब एक-दूसरे के लिए ही हैं। इस विचार को कितने सरल एवं प्रभावपूर्ण ढंग से कवियों ने पाठक के सामने रखा है—

(क) कीहेसि दरब, गरब जेहि होई। कीहेसि लोभ, अघाइ न कोई ॥

कीहेसि जियन, सदा सब चहा। कीहेसि मोचु, न कोई रहा ॥

(जा० प०, २)

(ख) कीहेसि काया, जेहि जग पोषा। कीहेसि माया, जेहि न सँतोषा ॥

पहिले औषध भूरि बनाये। ता पाछे सब रोग उपाए ॥

(चित्रा०, ३)

वर्णन में कवि लोकोक्तियों की प्रायः सहायता से लिया करते हैं, ये लोकोक्तियाँ लोक में आज भी प्रचलित हैं और अभीष्टार्थ का संकेत देने में पूरी सफल हैं। सूफी लोग लोकोक्तियों का उपयोग नवशिक्षा आदि के वर्णन में नहीं करते, प्रत्युत दान, न्याय, आदि व्यक्ति के तथा दीक्षितता, ऊँचाई आदि स्थानों के गुणों की सूचना देने के लिए करते हैं—

परी नाथ कोई ध्रुवं न पारा। भारण मानुष सोन उछारा ॥

गऊ सिंह रंगहि एक बाटा। (जा० प०, ६)

१ जरा लघूर सु रता उहाँ। निक्सि जो भागि भएउं करमुहाँ ॥ (प० ८६)

२. ओहि रस्त लिखि दोहीं पाती। सुआ जो सीन्ह चींच भइ राती ॥ (प० ६६)

सलत समीर सोहावन छाँहा । जेठ जाद लागे तेहि माँहा ॥ (गरी, ११)
 घस भा अदल मते हरि बानो । छाना नवा पुराना धानो ॥
 पुहमो परं न पावं फाँटा । हस्तो चाँपि सकं नहिँ छाँटा ॥
 गाय सिंह गवनहिँ एक गतो ॥ (चित्रा० ८)

पद्मावत तथा चित्रावली

सूफियो ने हिन्दी में एक दर्जन से अधिक प्रेमकथाएँ कही हैं, जिनमें से पात्र केवल प्राची दर्जन ही देखने को मिलती हैं^२, सम्भवतः कुछ और भी पुराने पुस्तकालयों या सग्रहामयों में दबी पड़ी हों, बरभापा के मुमलनामों ने उम पुरानी लहर में जो इसी प्रकार का प्रेमसाहित्य लिखा था वह 'केन्जा साहित्य' (किस्सा साहित्य—वाजारा साहित्य) नाम से मिल जाना है, परन्तु उनको कोई पड़ता नहीं । जायसी ने 'पद्मावत' में सान^३ प्रेमकथाओं का नाम लिया था, परन्तु उसने यह नहीं कहा कि वे सब कथाएँ लिखी जा चुकी थी, उनका सकेत केवल यह है कि लोक में वे कथाएँ उम समय प्रचलित थीं ।^४ प्राये चलकर उस्मान ने केवल तीन ही कथाओं की पर्चा की है^५, सम्भवतः सरया इसलिए कम हो गई कि उस्मान को दृष्टि में केवल लिखित कथाएँ ही थीं । मालु, इन कथाओं में से अधिकतर तो बाजारा ही हैं, पद्मावत इनमें सर्वोत्तम है और दूसरा स्थान चित्रावली का है ।

जायसी की रचना भीरो की अपेक्षा अधिक प्रौढ़ है, अधिक साहित्यिक है, हिन्दी के सूफी-साहित्य को सभी विवेचताएँ तथा लोक-साहित्य की मुख्य प्रवृत्तियाँ तो उसमें मिलती ही हैं, भारतीय परम्परा से भी कुछ गुण 'पद्मावत' में पाये हैं । जायसी ने भारतीय साहित्य का अध्ययन किया हो, ऐसा तो उनसे रचना से नहीं जान पड़ता, परन्तु भारतीय वीरकाव्य उन्होंने सुने थे और उनकी कुछ बातें अपना भी लीं, जिनमें से मुरद है शृंगार और वीर की शायरी को मिलाकर रखना—मगर प्रस्तुत शृंगार

१. बंरावन (मुस्ला दादर), मिरगावती (कुतबन), पद्मावती, मधुमावती (मंभन) भायमानत कामकदला (आलम), इन्द्रावती (बुरमुहम्मद), चित्रावली, अनुराग बाँसुरी, सुतक-जुलैला (निसार), खैडरावती, स्वप्नावती, मुग्धावती, प्रेमावती ।

२. हिन्दी साहित्य सम्मेलन ने 'सूफी-काव्य-संग्रह' के काम से कुछ प्रेमकथाएँ छापी हैं ।

३. विश्रम वंसा प्रेम के थारा । सपनावति कहें गएउ पतारा ॥

मधुपाठ मुग्धावति सागी । गगनपूर होइया बंरापो ॥

राजकुँवर कचनपुर गयऊ । मिरगावति कहें जोगी भयऊ ॥

साध कुँवर सठावत जोषू । मधुमावति कर कोहु विषोषू ॥

प्रेमावति कहें सरपुर साधा । ऊया सागि अनिरुध वर बाँचा ॥ (पृ० १००)

४. बहुत-हुएँस जोउ पर खेला । तू जोगी भित्त चाहिँ सकेला ॥ (वही)

५. मुग्धावती मुख रूप बसेरा । राजकुँवर भयो प्रेम ग्रहेरा ॥

शिषन पद्मावति भो रया । प्रेम कियो है चितजर भूषा ॥

मधुमावति होइ रूप देखाया । प्रेम मनोहर होइ तहें बावा ॥ (चित्रा०, १३)

है तो अप्रस्तुत वीर, और यदि प्रस्तुत वीर है तो अप्रस्तुत शृंगार । 'गोरा-बादल-मुद्ग-यात्रा खंड' के 'सिंगार-वृक्ष' (पृ० २८४) में वीरकाव्यों की वही प्रणाली है जिसकी 'रूपक-वध' कहें जायें हैं, और जिसकी आधायों ने 'परिणाम' भलकार कहा है^१, 'बाद-शाह-चढ़ाई-खंड' (पृ० २२३) में प्रस्तुत विषय वीररस का है परन्तु तोषो को 'मत-वारी नारी' के रूप में दिखाने के लिए अप्रस्तुत शृंगार रस कर दिया है--

सैंदर आगि सोस उपराहों । पहिया-तरिवन चमकत जाहों ॥

कुच गोला-दुद हिरदय लाए । चचस धुजा रहहि छिटकाए ॥

रसना-लूक रहहि मुख खोले । लका जरैं सो उनके बोले ॥

इस प्रकार के वर्णनों में अप्रस्तुत विषय इतना प्रभावशाली है कि प्रस्तुत की पाठक बिल्कुल भूल जाता है । तीसरा प्रसिद्ध उदाहरण 'पट-ऋतु-वर्णन-खंड' (पृ० १४८) में 'वीर सिंगार दोऊ' को जीतने वाले 'जोगी' रत्नसेन का है, जहाँ पर भी वीर-परम्परा का 'रूपक-वध' ही माना जायगा । इस प्रकार के उदाहरणों से एक बात स्पष्ट है कि यद्यपि दो भिन्न रसों की समानान्तर सामग्री प्रस्तुत-अप्रस्तुत रूप से आती है, फिर भी यदि इस सामग्री को अलग रखा जाय तो उसनी हानि नहीं होती जितनी कि इस सामग्री को एकत्र करके रूपक बना देने से, रूपक में यदि प्रस्तुत और अप्रस्तुत भिन्न-भिन्न रसों में होंगे तो पाठक पर अप्रस्तुत का ही प्रभाव पड़ेगा क्योंकि अप्रस्तुत से उसका परिचय अपेक्षाकृत पुराना होता है, फलतः वर्ण्य विषय अभीष्ट रस की दृष्टि से निर्जीव बन जायगा ।

जायसी में कला ओरो की अपेक्षा अधिक है, जहाँ दूसरे कवियों ने हेतुप्रेक्षा का चमत्कार दिखलाया है वहीं जायसी एक कदम और आगे बढ़कर प्रत्यनीक की सहायता लेते हैं, यह ऊपर कहा जा चुका है । वही-वही कवि प्रत्यनीक की ओर तो नहीं बढ़ा परन्तु उत्प्रेक्षा पर भी नहीं रहा, उसने अध्यवसाय^२ सिद्ध मानकर मतिप्रयोक्ति का चमत्कार दिखलाया है—ऐसे स्थलों पर 'असम्बन्धे सम्बन्ध' वाला सम्बन्धातिशयोक्ति भलकार बड़ा सुन्दर है । तोते की चोंच लाल होती है और बसा का शरीर पीला, परन्तु जब इनका मलात्मक कारण बतलाते हुए हम यह कहें कि रक्त में भीगी हुई चिट्ठी के कारण तोते की चोंच लाल हो गई और नायिका की कटि से पराजित होकर बसा पीली पड़ गई तो ऐसे स्थलों पर हेतु की चमत्कारपूर्ण सम्भावना के कारण हेतुप्रेक्षा भलकार माना जायगा । 'बसा' वाले उदाहरण में यदि यह और कह दिया जाय कि उसी पराजय का बदला लेने के लिए बसा शत्रुजाति (मनुष्य मात्र) को डसती फिरती है तो फिर यह चमत्कार प्रत्यनीक^३ बन जाता है । इन सभी उदाहरणों में अप्रस्तुत सामग्री ऐसी है जिसके अभीष्ट गुरु के विषय में यह सोचा जा सकता है

१. प० रामचन्द्र शुक्ल जायसी-प्रभावली, भूमिका, पृ० ११६ ।

२. सिद्धत्वेऽध्यवसायस्यातिशयोक्तिनिगद्यते । (साहित्यदर्पण)

३. प्रत्यनीकमशक्तेन प्रतीकारे रिपोयंदि ।

तदीयस्य तिरस्कार स्तस्यैवोन्मेषसाधकः ॥ (साहित्यदर्पण)

कि वह चापद पहिले न भी रहा हो—फोन कह सकता है कि तोवे की चोच सदा से ही लाल है, और बरग का शरीर सदा से ही पीला है ? परन्तु कुछ वस्तुएँ ऐसी हैं जिनके विषय में यह प्रश्न ही नहीं उठता जैसे सूर्य का दीप्ति होना, आकाश में इन्द्र-धनुष का निकलना आदि प्राकृतिक व्यापार, क्योंकि यदि इन व्यापारों में वह मुख न रहा होगा तो वे व्यापार भी न रहे होते—उनका अस्तित्व ही उन मुखों पर निर्भर है। ऐसी स्थिति में जो सम्भावना होती है वह वर्ण-वस्तु के मुख तथा अपस्तुत के गुण दोनों को नित्य एक नित्य-अप्यव्यय मानकर चलती है—

(क) जेहि बिज बसन जोति निर्मई । बहुते जोति जोति ओहि भई ॥

रवि सति नखत दिपहि ओहि जोती । रतन पदारथ मानिक मोती ॥

(पृष्ठ ४४)

(प्र) उहै धनुक फिरसुन पर भहा । उहै धनुक राखी कर गहा ॥

आहि धनुक खवन सयारा । ओहि धनुक कमासुर मारा ॥

ओहि धनुक बेधा हुत राह । मारा ओहि सहसाबाह ॥ (पृ० ४२)

आपसी की अपस्तुत योजना में एक विशेषता यह है कि अनेक स्थलों पर उनके अपस्तुत भी पाठक के सामने (प्रस्तुत के साथ) ही दिखलाई पड़ते हैं, फलतः पाठक को कल्पना में भटकना नहीं पड़ता प्रत्युत वह प्रत्यापस ही प्रस्तुत तथा अपस्तुत दोनों की समशीलता का आनन्द प्राप्ता कर लेता है। 'आपमसी-वियोग-वज्र' में एक ओर तो नागमती के विरह-विलस भग है (प्रस्तुत) दूसरी ओर प्रकृति की बेसी ही सामग्री (अपस्तुत) है, जोहरी सामग्री से रसोद्रेक अधिक सहज बन जाता है—

हिय हिजोल सत डोलें मोरा । विरह भुनाइ देह भक्तमोरा ॥

वरस मया भकोरि भकोरी । मोर बुद नैन जुबै जस शोरी ॥

पुखा लाग भूमि जस पूरी । आक जवांस भई तस भूरी ॥

तन जस विभर बात भी मोरा ॥

'सात समुद्र छत्र' में शल्लोक और उनके साथी प्रातःकाल सातवें समुद्र 'मानसर' पर पाये, उस समय कमल खिले हुए थे, उनके पत्ते जब पर छापे हुए थे, अपर कमलों में रस-मान कर रहे थे, नाविक भी हँसते हुए, वहाँ पहुँचे—

देखि मानसर रूप सोहावा । हिय हुतास पुरइनि होइ छावा ॥

कैवल जितस तस बिहँसो देहीं । और बसन होइ कं रस लेहैं ॥ (पृ० ६७)

यहाँ अपस्तुत सामग्री प्रस्तुत बनकर रसोद्रेक में दोधुनी उदापता कर रही है—

हुतास—पुरइनि, कैवल—देहीं, और—दसन ।

पद्मावत में अनेक अमकारपूर्ण स्थल हैं, कही पद्मावती के रूप में पराजित होकर पूर्ण रति का मट्ठे-पट्टे अभावस्था बन जाना और फिर द्वितीया के रूप में नवनिर्माण (पृ० १६), जहाँ विरह की कष्टमयी रात्रि को ज्यो-ज्यो विज्ञान के लिए बोला-निनाद और उसका विपरीत फल (पृ० ७३), तो कछे जीवन स्त्री वाटिका में 'कुजर-विरह' (पृ० ७४), जीवन पत्नी पर विरह-व्याध का आक्रमण आदि । कुछ स्थानों पर सीधे-

साधे शब्दों में हो बड़ी सुन्दर व्यञ्जना है—

देखि रूप सरवर कं, मैं पिपास थी भूख ॥ (पृ० १२)

जैहि के प्रसि पनिहारो, सो रानी केहि रूप ॥ (वही)

उसटि बँहा गया पर पानी । सेवक-बार भाइ जो रानी ॥ (पृ० २७६)

। काहू हेसो तुम मोसों, किएउ और सों नेह ।

तुम्ह मुख चमकें बोगुरी, मोहि मुख बरसैं मेह ॥ (पृ० १८६)

इन उदाहरणों में प्रलकारों का चमत्कार तो है ही भावाभिव्यक्ति कितनी सशक्त है, 'तुम्हारे मुख पर बिजली चमकती है और मेरे मुख पर मेह बरसता है' इस वाक्य की प्रसंगि उस समय और भी रमणीय बन जाती है जब इसका कारण 'किएउ और सों नेह' पाठक के सामने प्रकट हो जाता है ।

उत्तमान ने चिन्तावली में जामसी का पर्याप्त अनुकरण किया है, उन्होंने जो सुन्दर-सुन्दर रूपक बनाये हैं उनमें से अनेक की सामग्री वही धीर-भृगुदर-संयोग के आदेश की मानती है, कही "फौज अनु सावन घटा" (पृ० १४०) है, कही "कमानें" "मानिनी" गरब-जोदना" (१४०) हैं, कही "तुषक जस बिरहिनि सती" बनी है, वही "कमान तुम्हरी नारी", तो कही "करवारि पदुमिनि" (पृ० १४१) का सुन्दर बिज मिलता है । ऐसे स्थलों पर प्राय रूपक हैं, इसलिए अप्रस्तुत का बलशाली प्रभाव प्रस्तुत रस की आस्वाद्यता में बाधक बन जाता है, डाल का 'बरिआरि नारि' के रूप में बरान करते हुए तो उत्तमान खुसरो की मइती के से लगने लगते हैं—

प्रसि बरिआरि नारि बिधि कीन्हा । पुरखु जाइ सरन जैहि लीगुहा ।

पाछे भेलि सरन जो आवा । सनमुख लाइ आपु तन घावा ॥

सतत परकारन दुखी, जानत नहि अपकारि ।

जहँ कहुँ बुद जोधा सरहि, बरवस जाइ भेभारि ॥ (पृ० १४२)

शोक की मतवाला टापी उत्तमान ने भी (पृ० १६४) कहा है, जिसमें कोई विशेष चमत्कार नहीं है, परन्तु जहाँगीर के दरबार में 'छहों रितु एकठी' देखने का प्रयत्न (पृ० ७) बड़ा सुन्दर बन गया है, सभी ऋतुओं के लिए रूपक नहीं बनाये गये परन्तु जिन-जिनके लिए (पावस, शरद्) रूपक हैं उनमें चमत्कार की कमी नहीं । सबसे अच्छा साग रूपक उस प्रक्रिया का है जिसके अनुसार 'दुहिता सोन' की कुदन बनकर 'नग-साई' से भेंट होती है, जैसा कि स्पष्ट है यह रूपक भी रस की दृष्टि से अधिक उपयुक्त नहीं हो सका है—

दुहिता-सोन, अबिनि-ससुरारा । साम-सँडासी, कत सुनारा ॥

वं सोहान सब निसि-बिन केनी । ओटें सदन-धरो महुँ मेली ॥

ननद-नाल फूक्त नित रहई । सुसमि हिया कोइला जिमि दहई ॥

घाउ-बोल-घन छिन-छिन साई । ठाउ न छाँड़ जानि निहाई ॥

सब तिरिया कुदन की नाई । भेटें थक में भरि नग-साई ॥

(पृ० २२१)

रूपक अत्र शाना विग्नार करता है तो प्राय उगली उपादेयता कम होनी जानी

है, क्योंकि प्रस्तुत के सभी धर्मों का जब अप्रस्तुत के सभी धर्मों से साम्य होजा जायगा तो उपपुत्रता यथावत् नहीं बनी रह सकेगी । यही कारण है कि साग रूपक प्राय भरे हो जाया करते हैं, भक्तिवाला तक साग रूपको का बड़ा बोलबाला रहा परन्तु सर्वमें यही दोष धर्मका विशेषता पाई जाती है । उत्प्रेक्षा का चमत्कार कल्पना को नवीन रंग देता है; वस्तुप्रेक्षा के चित्र प्राय सुन्दर बन जाया करते हैं, उस्मान की कल्पना रूप का जिस रूप से ग्रहण करती है वह देखने योग्य है, चलकार उत्प्रेक्षा भी हो सकती है तथा सन्देह भी । कपोल तथा कपोल का निम्न मूर्तियों के विषय विषय रहे हैं जायसी ने भी इनका वर्णन किया है तथा दूसरे कवियों ने भी परन्तु उस्मान की कल्पना प्रपूर्व है, कपोल का वर्णन करते हुए उसका ध्यान केवल उसके रंग पर जाता है—

हैं गुर कैसर जानु पिताए । दीऊ मिलाइ बपोल बनाए ॥ (पृ० ७१)

और उसका हिस, मानो पुण्य के भीतर मधुकर बैठा हो, ध्रुवा चित्र बनाते-बनाते विधि की लेखनी से एक बूँद उस कपोल पर गिर गयी हो—

कं विधि चित्र करत कर धरे । करत उरेहू बूँद सति धरे ॥ (पृ० ७१)

मूर मुहम्मद ने इसी भाव को इस प्रकार अधिक स्पष्ट कर दिया है—

इन्द्रावति दुग तिखित कं, भा विरचि संतवार ।

सति तपाउ लेखनी निरेउ, सोभा भै अधिकार ॥ (इन्द्रावती)

इस उदाहरण में अधिक चमत्कार है, यहाँ यह भी बतला दिया गया है कि कपोल के ऊपर जो बिंदु गिरा वह काता ही क्यों था, और विधि से इतनी मसावधानी क्यों हो गई ।

उस्मान ने उषम में जंगलधर्मों सेती हुई युवती का चित्र तो सुंदर बनाया ही है उनके लिए अप्रस्तुत भी परम उपपुत्र रत्ना है, जीवन में प्रेमदाकर जंगलधर्मों सेता काम का चित्र माना जाता है, दोनों हाथ सिर के ऊपर पहुँचकर एक दूसरे से मिल जाते हैं, नीचे चन्द्र के समान उज्ज्वलवदन और उनके घेरेनेवासी (एक दूसरे से जुड़ने के कारण) वृत्ताकार गोरी-गोरी कलाहयाँ, कौन इस छोभा को देखकर मुग्ध न बन जायगा—

नैन उधारि नारि जनुपानी । दीऊ भूख पत्तारि धंधिरानी ।

बदन सख्य देखि जग मोह । जनु भयक पारत मधि सोहा ॥ (पृ० ४५)

दाँती को मोती या मनारदाने, केसो को सर्प, नेचो को खजन, नासिका को शूक, भादि और कवि भी कहते प्राये हैं परन्तु उस्मान ने सारी सामग्री में अपरामृत को मिलाकर एक सुंदर कल्पना की है; देवताओं ने उषि की कपारी को जगृत से सीचा और उसमें मनार के दाने बो दिये, शूक, पिक तथा खजन से चौबीसो पंटे भय बना रहता है, इस-लिए सर्प-धनुषों को वही रखवाती करने के लिए नियुक्त कर दिया—

पान सात बछ भए उधारे । दिष्टि परे भंजुत रतनारे ॥

जनु दुइ तर मुकुता रग भरे । भंजन नागि प्राइ मुंह धरे ॥

कं देवतन्ह सति बोग्ह कियारी । धर्मिस्त सानि नारि अनुतारो ॥

दाडिम बीज तहाँ लं बोए । रखवारे राखे ग्रहि पोए ॥

निसि बासर ते निकट रहाहीं । मकु सुक पिक खजन चुनि जाहीं ॥

(पृ० ७२-३)

उस्मान ने कुछ स्थलों पर सीधे-साधे शब्दों में भी बड़ी सफल भाव-व्यंजना की है, संयोग में भी तथा वियोग में भी, संयोग में उल्लोम हो जाने का सर्वत्र संकेत है तथा वियोग में वेदना एवं प्रलाप का । दो प्रेमी जब बीच की बाधा हट जाने पर मिल जाते हैं तो उनकी चिरसंचित मनोकामना पूरी हो जाती है, उनके जीवन की यह एक अनोखी घटना है, एक-दूसरे को देखने से उनकी आँखें झपानी ही नहीं, न जाने कौन-सा भाव होता है उस निमिषेय दृष्टि में, एक की दृष्टि दूसरे के रूप की चिर-व्याप्ती है—

बोळ उदधि पं दोळ पिपासे । पो पो जल पुनि रहाँहि पिपासे ॥

देखत काहू होई न साँसी । दिवस चारि बीते एहि भाँती ॥

(पृ० ११०)

विरहिणी नायिका सोचती है कि यदि चन्द्र उसके लिए भी उष्ण होता तो क्या वह व्याकुल होकर मेरे पास न चला आता, जान पड़ता है कि विधि ने दो चन्द्र बना दिये हैं, एक शीतल दूसरा उष्ण, जो शीतल था वह उसके पास भेज दिया और जो जलाने वाला है वह मेरे पास छोड़ दिया—

कँ विधि जग दो सति निरमयो । एक तातो एक शीतल भयो ॥

शीतल हुत सो गा तुम्ह सगा । रहो उसन मम दाहत भगा ॥ (पृ० १६७)

जायसी की नायिका अपना सदेश भेजती हुई भ्रमर तथा काग से कह रही थी कि प्रिय से जाकर यह कहना कि तेरी प्रेयसी विरह में जलकर मर गई और उसी के धूल से हम काले रंग के हो गये हैं । इस संदेश में यह स्पष्ट है कि नायिका का यह प्रलाप-वचन नहीं है; प्रत्युत 'चातुरी' है, वह पक्षियों को सिखाकर झूठ बोलवाती है और अपना काम बनाना चाहती है । चित्रावली ने ऐसा नहीं किया, उसको हतना होना ही वहाँ है वह तो देखती है कि जो भ्रमर उसका पीछा नहीं छोड़ना था वह उसके शरीर से डरकर न जाने क्यों भाग जाता है, शायद वह एक बार उसके विरह-स्ताप से जलकर जाता पड़ गया है, अब शरीर के पास आने की भूल न करेगा—

एक दिन भूलि मधुप उर सागा ।

रहि भा स्याम तबहि उडि आगा ॥ (पृ० १६८)

इन्द्रावती तथा अनुराग बांसुरी

नूर मुहम्मद ने लोक-कहानियों के अनुकरण पर अपनी 'इन्द्रावती' लिखी, परन्तु जब मजहब ने उनके मानस में जोर मारा तो उनको 'अनुराग-बांसुरी' लिखनी

१. विहार की नायिका मध्या है इसलिए वह निमिषेय दृष्टि से प्रिय को देख भी नहीं सकती, उसका प्रेम गुप्त है, परन्तु उसी नायिका अपने प्रेम के कारण प्रसिद्ध हो चुकी है अब कौन सज्जा और कौन सकोच ।

देखत बन न देखते, बिन देखे प्रभुलाई ॥ (विहारी)

पड़ो । तन्मून के 'सुनासोर', 'सुमानूर', 'सामना', 'अमिबान', 'आसोबिख', 'आरमुक', 'तिरविष्टि', 'अय्यन', तथा 'अय्यनूड' जैसे शब्दों के प्रयोग से यह स्पष्ट है कि वे संस्कृत भी अवश्य जानते होंगे । इनके काव्य में प्रचार ही मुख्य उद्देश्य है, पारसी की कामुकता भी इसीलिए काफ़ी घा मई है । पारसी का कवि प्रेमसी (मासूक) के स्रग का कोई आभूषण या उसके नित्य व्यवहार की कोई वस्तु बनने की कामना करता रहता है, नूरमुहम्मद की भी यही अमिनावा है परन्तु 'बाँसुरी' में उन्होंने इस कामना को भी उचित नहीं समझा, यदि प्रजन बन जाऊँ तो मेरा तो जीवन सफल हो जावेगा परन्तु उगने नेत्रों की कष्ट होगा, जावक बनना भी ठीक नहीं उसके कोमल धरण मेरा भार सहने हुए परेमान हो जावेगें—

(क) जावक होऊँ, होइ दुख भेटड । तो वह कमल चरण कहें भेटड ।

काजल होइ नयन सगि रहऊँ । होइ पवन सद ऊपर बहऊँ ॥ (इन्द्रावत)

(ख) प्रजन होऊँ सबी भल नहीं । वह कजरारे नयन दुखाहीं ।

जावक होऊँ उनौ नहि नोको । भार सहै बरबा रसनी बौ ॥ (अ० बाँसुरी)

कवि तारो-आम को 'प्यारी' शब्द से संबोधन करता है, यह हम ऊपर कह चुके हैं । उनमें तारो के कटास तथा उसके मधुर भवरां पर छपने को निष्कावर कर दिया है, 'अमल के मिठाई' का जितना वर्णन हमने किया है उतना दूसरे ने नहीं । नेत्रों की तीक्ष्णता वह एक सामान्य वाक्य द्वारा भी बनना सकता है और उत्प्रेक्षा (हेतुप्रेक्षा) की सहायता से भी, परन्तु दोनों स्थलों पर उसकी कामुकता स्पष्ट है । अमरों के वर्णन में तो कवि आवश्यकता से अधिक आगे बढ़ जाता है, उसकी सभावना गमोर न बनकर हास्यास्पद बन गई है—

ता अमरन के पाइ मिठाई । रोनि रहा यह क्षण हनुभाई ।

सबो सग जब बात निसारै । मानहु निसरी खोली भारै ।

घोना के उर बेध, ता अनुराग ।

सा जब आये यह मधु, मधुर न लाग ॥ (पृ० ५१)

शेष रचनाएँ

सूक्तियों की शेष रचनाएँ बहुत ही सामान्य स्तर की हैं, उनमें न तो कोई स्वल्प विचार-वाता है न वाक्य-मौलिकता ही । समस्त साहित्य में से केवल जायसी के काव्य का ही कुछ प्रचार हो सता, वह भी सामाजिक दृष्टि से नहीं केवल साहित्य के इतिहास की दृष्टि से ही । धालस ने 'आयवाजल-कामकदवा' की 'प्रेमकथा' लिखी है, जिसमें 'जगतरेस' ही मुख्य है, और उसके पाठक 'कामी पुस्ति रसिक' ही सोचें गये हैं । निमार ने प्रेमकथा 'अमनवी' लिखी है, जिसमें भूँठी कथाओं से बृथा और 'यह साँच कथा' का प्राग्रह है, यद्यपि धार्मिक प्रचारका दृष्टिकोण मुख्य है, फिर भी 'जुनेसा-वरनन-गड' में नायिका का तपस्या से भरा हुआ नयशिख-वर्णन ही मिलता है ।

१. जब कजरम दं बान चलावै । लीना ऊपर टोना लावै । (अनु० बां० ५१)

२. तुव तोमर तं मिरग डेराने । पिरन रहै, बन बीव छनने ।

तुव तोमर के डर तं सजन । चनप रहै, पिरै नहि ता तन (यही ७५-६)

नृनानुप्राणित रामानन्द का प्रत्यक्ष या परोक्ष प्रभाव माना जाता है, परन्तु सूफी कवि न तो परम्परा से भक्त है और न वह अपने को कही भक्त कहता है, उसमें ज्ञान और प्रेम है, फिर भी हिन्दी-बालीवुडों ने उसको भक्ति के गवर्न में ही बसा दिया है, नदाचित् उसको आस्तिकता, समर्पण तथा अनुराग को दृष्टि में रखते हुए ही। शास्त्र परम्परा की दृष्टि से तो सूफियों को भक्त कहा ही नहीं जा सकता, काव्य-परम्परा, सामाजिक तथा उत्तरकालीन प्रभाव और प्रतिपक्ष विषय के माध्यम पर भी इनको भक्त मानना अनुचित है, सूफी-भक्ति भक्ति-काव्य के प्रेम-कहानीकार ही हैं, उस प्रवाह के उद्भवदाता या बृहद् आधार नहीं। छूर और तुलसी से भेद करते हुए वकीर और जायसी का काव्य-माध्यम 'बोली' या 'भाषा' नहीं—कुससी अपने माध्यम को 'भाषा'² कहते हैं, उनके सम्मुख संस्कृत तथा भाषा दो³ ही समकालीन माध्यम थे, वकीर ने अपने माध्यम को 'बोली'⁴ नाम दिया है, जायसी की परम्परा के मुरमुहम्मद भी अपने माध्यम को 'बोली'⁵ कहते हैं, यद्यपि उत्तरकालीन सूफ़ी भी बोली के स्थान पर 'भाषा' का प्रयोग करने लगे थे⁶। 'बोली' और 'भाषा' के भेद से यह निष्कर्ष तो अनुचित होगा कि कृष्णकाव्य तथा रामकाव्य साम्प्रदायिक-भाव हैं, और सूफीकाव्य और सन्तकाव्य लोकप्रिय साहित्य है, फिर भी इसमें सन्देह नहीं कि भाषाकवि और बोली-कवि के पाठक एक ही नहीं थे—केवल सामाजिक भेदभाव की स्थूल दृष्टि से ही नहीं, प्रशस्त पूर्व-संस्कार, शिक्षा-दीक्षा आदि सूक्ष्मता को ध्यान में रखकर भी। इसीलिए भाषा-काव्य का सौन्दर्य बोली-काव्य की रमणीयता से नितान्त भिन्न है, उसकी पृष्ठभूमि में दुगो की परम्परा है, सूक्ष्मता तथा गम्भीरता है, इसका सम्पर्क केवल चलती-फिरती दुनिया से है, वर्ग विरोध के दैनिक जीवन से है।

सामान्य विशेषताएँ

धीरकाव्य के अनन्तर हिन्दी-साहित्य में जो लहर उठी उसको 'भक्ति-काव्य' कहा जाता है। भक्ति-काव्य की कई शाखाएँ हैं और स्वकीय परम्पराओं के अनुसार उन शाखाओं के स्वरूप भिन्न-भिन्न हैं। फिर भी इस काव्य की सामान्य भाव-भाषा में उस युग की परिस्थितियाँ प्रतिबिम्बित होती हैं। हम उन्हीं के विवेचन का प्रयत्न करते हैं।

राजपूती तमवार के साथ कवि का हृदय भी भञ्ज हो गया और उत्साह एवं माना के स्थान पर कहला एवं बैराग्य के भीत सुनाई पड़ने लगे। राजपूती शासन ने प्रजा में आत्मवाद का जो स्वर मरा था वह अभी परमात्मा तक तो दृढ़ था परन्तु स्वप्नमा पर लड़खड़ा रहा था।

१. भाषा-निबन्धमतिमञ्जुत मातजोनि ।

२. का भरपा, का तसर्हिरित प्रेम चाहिपु सांचु ।

३. मेरी बोली पुरानी ।

४. यह मुहम्मदी जन की बोली ।

५. भाषा बांधि चौपही बोरी । (घालम)

भाषा जो काहु ना भाषा । (बिसार)

विदेही प्राकट्यकारियों ने अपनी कपट-नीति से जब वीर और उल्हाही व्यक्तियों पर विजय प्राप्त कर ली तो जनता फिर एक बार बिदक गई, परन्तु वह नास्तिक न बन सकी। इसके दो कारण थे। प्रथम तो जनता में आत्मविश्वास न था। दूसरे समाज के नेताओं ने उसको यह सुझाया कि उसकी दुर्दशा का कारण देव का असामर्थ्य नहीं प्रत्युत उसके स्वकीय (ज्ञात या अज्ञात) कुर्म है। अस्तु, उस भगवत्कारी शासन में एक और ईश्वर-भक्ति का प्रचार बढ़ा दूसरी ओर अपने दुःख का निदान न खोजकर उसकी कर्मों का भोग समझ लिया गया, नेताओं ने प्रचार किया कि सुख तो मिथ्या है, दुःख ही वरेण्य है^१, क्योंकि दुःख से ही ईश्वर प्राप्ति हो सकती है। इस दुःखवाद का उद्गम परम्परा में था, परन्तु इस युग में इसको विशेष प्रश्रय मिला—इस सध्य की प्रवहेलना नहीं हो सकती।

भक्ति-काव्य का मुख्य स्वर आन्तिकता है, परन्तु यह आस्तिकता उत्ताहवर्द्धक न होकर करुणामूलक है, इससे निर्बाध गति की प्रेरणा नहीं मिलती प्रत्युत मोरख सहन का धर्म प्राप्त होता है। जिस युग में स्वयं शासन ही अत्याचारों का केन्द्र हो उसमें उल्लाह या आशा कहीं रह सकती है, जहाँ चाटुकारी करनेवाले गुलाम ही शासक बन जाते हों वहाँ व्यक्तित्व के विकास का क्या प्रसंग है, जहाँ राजकुल में सोइर ही परस्पर शोणित के प्यासे हों वहाँ सद्भावना के लिए स्थान नहीं, और जिस युग का प्रमुख शासक दूसरे की विवाहिता पत्नी को छीनने के लिए दल-बल-सहित चढ़ा जाता हो वहाँ न्याय का परिहास ही है। भक्ति-काव्य इसीलिए सत्सार से निराश, वैभव से विरक्त, अधिकारियों से उदासीन तथा समाज से असन्तुष्ट है। शासक को स्वामी तथा पिता मानने के स्थान पर इसीलिए भक्ति-काव्य ने ईश्वर को जगदीश तथा परमपिता घोषित किया, राजा से न्याय न माँगकर उसने ईश्वर के न्याय में विश्वास रखा, प्रत्यक्ष को सुधारना संभव न जानकर भविष्य (परलोक) को बनाना अधिक उचित समझा और राजा तथा राजपुरुष के स्थान पर हरि तथा हरिजन के प्रति अनुराग दिखाया।

भक्ति-काव्य की माया देखने में तो भट्टतवादी माया की अनुजा प्रतीत होती है, परन्तु चतुत वह उसकी शिष्या थी, उन दोनों का बाह्यरूप समान है, परन्तु जन्म-योग एक नहीं। भट्टतवादी सन्यासी अज्ञानात्मका माया के मिथ्यात्व की ग्रहण कर जब उसको छोड़ जाता है तो उसकी अतीत आनन्द की प्राप्ति होती है, उसे भागे और पीछे आनन्द का ही उल्लसित पारावार दिखाई पड़ता है, वह पूर्ववृत्त पर पश्चात्ताप करता हुआ आत्मगानि से अशु-विमोचन नहीं करता प्रत्युत मिथ्या को सारहीन समझकर निस्तम भाव से मन्द-मन्द मुमकाया करता है। भक्ति-काव्य में संबंध पूर्ववृत्त पर पश्चात्ताप है, दुःखमान की निस्तारता नहीं प्रत्युत उसके प्रति पूर्ण है, आत्मोल्लास कम परन्तु आत्म-ज्ञान अधिक है। ऐसा प्रतीत होता है कि सभी भक्त कवि युधावस्था में बिगड़कर जरा की ललकार से सुधरे थे, वे भोवों को निस्मार जानकर

१. मुन सो पलटू भेद भट्ट, हँति बोले भगवान्।

दुःख के भीतर मुक्ति है, सत्य में तत्त्व निदान ॥

उनको विरक्त नहीं हुए प्रत्युन अपनी धनामय के कारण उनको त्यागने लगे, उनको ईश्वर-भक्ति किसी सात्विक परिणाम नहीं प्रत्युन अनतिदूर अनागत विनीयिका की तामसिक प्रकृति है। सत्य है इस प्रकार की भावना भक्तकवियों की फँसान हो, परन्तु यह विद्यमान सब में है इसमें सन्देह नहीं। पूर्वकृत के पक्ष, ससार की स्वायंरत्ना, वृद्धापस्था की दुर्दशा और यम की विकराल मूर्ति का ध्यान आते ही कवि का हृदय नाने सज्जा है और उसके नेत्रों से प्रभु तथा कष्ट से कारण स्वत एव प्रवाहित होने लगते हैं—

ता दिन जन पछी उडि जई ॥

ता दिन तेरे तन-तस्वर के सत्रं पत भरि जई ॥

या बेहो की परख न हरिदं सार-काग-गिष सई ॥

×

×

×

जिन लोभनि सौं गेह करत है, तेई बेलि पिनैहं ॥

घर के कहत सवारे बाडौ, भूत होइ वरि खेहं ॥

×

×

×

भद्रहू मूढ करी सतपाणि, सतनि भं वसु पैहं ॥

नर-नपु पारिनाहि जनहरि को, जम की मरतो सईहं ॥ (सूर-सागर)

भवन-वधि को ससार से नितात्न विरक्त नहीं कहा जा सकता, कवि विरक्त हो भी कैसे सकता है—कविविद (भनुरक्ति) तथा विरक्ति परस्पर विरोधी प्रकल्प हैं; उसने ससार से घसन्तोष प्रकट करके एक नवीन धारण की कल्पना की है। यद्यपि राजभेष उस समय हिन्दू-जगता के लिए बन्द था फिर भी ज्ञान-जवि उसको भूले नहीं है, यदि एक कवि सीधरी के प्रति उदासीन है तो इसीलिए कि वहाँ उनको सलाम' करनी पड़ती है जिसका दर्शन भी प्रशुभ है। राजसभा ऐसी हो जिसके प्रत्येक व्यक्ति को जनता घादर देखी हो—भगवान् राम की सभा ऐसी हो है जिसमें तुलसीदास स्वयं तो जाते ही हैं पाठक को भी बार-बार पहुँचाते हैं, उसका सुन्दर से सुन्दर चित्र लीन-कर। सूर एक और तो गोविन्दों के शब्दों में राज्य को वृत्तिमत्ता का केन्द्र ठहराते हैं हमारी और स्वयं अपने को 'पतितन की राखा' तथा 'पतितन पतितेस' बननाकर राज्य को 'हृद, प्रग्राय, प्रपथ' का स्थान तथा 'पाप की गड' मिट्ट करवाते हैं। कबीर ने 'राजा, एक और कबीर' की समभाव से नश्वर बनाकर राजा की अवहेलना की है, घोरक्षमूर के पेड़ के समान बड़े बने हुओं, कुमार्गगामी भट्टकारियों तथा घन-जीवन के गर्व में भूमनेवालों को पुरापूर्वक फटकारा है —

नाम सुनहि, पछतायगा ।

धरभराय जख सेला माँगे क्या मुख सेके जायगा ॥

१. संतन की कहा सीकरी सौं काम ।

घावत जात पनहिणों दूटी, धिनरि थयो हरिनाम ।

जिनरो मुख देखै दुख उरजख, जिनको करिबे परो सतनाम ॥ (कुंभनदास)

राजा ही नहीं राज-शक्ति के दूसरे केन्द्र नायक, योद्धा, मन्त्री आदि भा सम्मान की दृष्टि से नहीं देखे गये। जनता की पहुँच न राजनीतिक जीवन में ही भीरुन-सैनिक जीवन में, उसके हाथ केवल धर्म तथा घर ही भा सकता था, फलतः जिन कवियों ने विरक्ति का उद्देश नहीं दिया, वे धर्मभाव के प्रचार तथा घरेलू जीवन को सुखमय बनाने का प्रयत्न करते रहे। सूर ने अपना धन सत्तार के सभी लोगों से हटाकर घरेलू जीवन को सुखमय दिखाने में लगाया है, भीरु शासक के भत्याचारों से उदासीन गृहस्थ को प्रांगण में ही स्वर्ग-मुक्त प्राप्त करा दिया है। निवृत्ति तथा प्रवृत्ति दोनों ही मार्गों के भक्तकवि शासन से असन्तुष्ट भक्त उदासीन थे।

निर्गुणिए या सन्त

भक्ति-काव्य की चार धाराएँ मानी जाती हैं, जिनमें से सूफी काव्य-धारा को भक्ति-काव्य मानना उचित नहीं—यह ऊपर कहा जा चुका है। शेष तीन धाराओं में से सगुण धाराओं का नाम तथा रूप निश्चित है। परन्तु निर्गुणियो या सन्तों के विषय में विद्वानों का एकमत होता कठिन है। इस प्रवाह के कवियों को 'सन्त' या 'निर्गुणी' कहा जाता है, ये बोली कवि थे भाषा-कवि नहीं—यह हम कह चुके हैं। 'सन्त' नाम में भक्तिव्याप्त दोष है, समकालीन तुलसी में इसका बहुत प्रयोग है, फिर केवल कबीर-वर्ग के कवियों के लिए इसको व्यवहार्य किस प्रकार मानें, तुलसी के अनिश्चित सगुणोपासक भी^१ इस शब्द के प्रति अनुरक्त हैं। तब इन कवियों को 'निर्गुणी' कहना अधिक उपयुक्त है? परन्तु स्वयं कबीर ही अपने को 'निरगुण सरगुन तैं परे' कहते हैं तो उन पर भविष्यवाम कैसे हो? फिर भी 'सन्त' से तो 'निर्गुणी' नाम ही अधिक ग्राह्य है, क्योंकि सन्त किसी भी साधु को कह सकते हैं, परन्तु निर्गुण भक्ति का शास्त्रीय धर्म ईश्वर के गुणातीत (मूर्ति, अवतार आदि से रहित) स्वरूप की उपासना है, जो इस वर्ग के सभी भक्तों में प्राप्त होती है।

हिन्दी साहित्य के प्रारम्भिक दिनों में इस वर्ग के साहित्य को अधिक गंभीर दृष्टि से नहीं देखा जाता था, परन्तु फिर एक ऐसी सहर आई कि विद्वान्-जिनने थड़ाबु इस साहित्य के प्रति है उतने बड़ाचित् तुलसी के प्रति भी नहीं। हिन्दी में इस सहर का प्रमुख श्रेय स्व० डॉ० पीताम्बरदाम वर्ध्यावाल को है, जिनकी 'हिन्दी-काव्य में निर्गुण सम्प्रदाय' नाम्नी शोधपूर्ण कृति अद्यावधि अद्वितीय है। परन्तु उपर धर्मिक मतों का विस्तृत अध्ययन और श्री रवीन्द्रनाथ ठाकुर का व्यक्तिगत प्रभाव भी इस सहर के लिए उत्तरदायी है। फिर तो शोधकों ने नाथ, योगी, सिद्ध, सहजिया, निरञ्जन, धर्म-

१ मूढ मगलमय सत समाज ।

बदो सत समान बित, हित अनहित नहिं कोउ ।

सत हस गुन ग्रहि पय, परिहरि बारि विकार ।

तुलसी सत शुभम्ब तरु, फूति फरहि परहेत ॥ भादि ॥

२, सतन को कहा सीकरो सौ नाम । (कृष्णदास)

ठाकुर आदि के सम्प्रदायों से इन निर्गुण काव्य का सीधा सम्बन्ध मिलाना प्रारम्भ कर दिया। शेषक का काम पुरानों चीई हुई चीज की भाड़-भोछार सजा-बजाकर प्रदर्शित करना तो है ही, स्वयंविद् मरम्मत करना और विद्वत् अणों का बल्बना से निर्माण करना भी है। भवन्तु, हम यहाँ उन्हीं बातों को दुहराना ठीक नहीं समझते।

वैदिक विचार-धारा के साथ हमारे देश में कुछ इतर विचारविन्दु भी घटस्थ विसरे रहे होंगे ग्रन्थों 'सत्कारों' द्वारा 'धर्म' बनने का कोई अर्थ हो नहीं होता, परन्तु इन विन्दुओं का एकत्र होकर धारा-रूप ग्रहण उस समय तक संभव न हो सका जब तक कि स्वयं वैदिक विचारधारा में ही कुछ बाह्य विकार न आये। इतिहास में इन सुधार-बाधों द्वारा वैदिक विचारधाराओं के शिरोमणि जैन और बौद्ध धर्मोत्पत्ति माने जाते हैं। इन दोनों का मुख्य लक्षण वेद और ब्राह्मण में अविश्वास है। जैन मत ब्राह्मणों की विचारधारा हिमा-प्रवृत्ति के उन्मूलन के निमित्त आया था, और उसकी पर्याप्त सफलता भी मिली, बालान्तर में वैष्णव सम्प्रदाय ने उसके सारे विश्वास पचा लिये और जैन मत देश के कुछ कोनों में सम्प्रदाय बनकर ही रहा। आधा, उसकी स्वतन्त्र जीवन-दर्शन न प्राप्त हो सका, जैन मन और ब्राह्मण धर्म साथ-साथ फूलते-फूलते रहे हैं, उन्होंने परस्पर को प्रेरित किया है, उनका साम्यतिक दृष्टिकोण व्यवहार में अधिक भिन्न नहीं है। ब्राह्मणों के वेद में अधिश्वास रखकर जैनो ने ब्राह्मण पुराणों के समानान्तर अपने पुराण बनाये, ब्राह्मण मन्दिरों के समान अपने मन्दिर तथा ब्राह्मण उत्सवों के समान अपने उत्सव चलाये। साथ ही जैन लोग ब्राह्मणों की समान-व्यवस्था को भी स्वीकार करते रहे, उनमें गृहस्थ-जीवन दोष्य माना जाता है, अध्ययन का महत्त्व है, त्याग और तप का सम्मान है, और किमो-न-किसी रूप में वर्ण-व्यवस्था भी है—उनमें 'वसिष्ठ' तथा 'सैठ' हैं, सरकारी लोगों का प्रवेश जैन मत में अवरोध ही है। हिन्दी के विकास में जैनो का ब्राह्मणों से कुछ ही कम योग है, विशेषतः प्रारम्भिक दिनों में।

बौद्ध मत की प्रवृत्ति कुछ भिन्न बन गई। बौद्ध मत ब्राह्मण और जैन दोनों के प्रतिवाद में मध्यम मार्ग बनकर आया था, इसलिए उसने विस्तार पर अधिक जोर दिया और चिन्तन की कगौड़ी भी बहु-बन-रही। राजनीतिक सम्प्रदायों में यह लोकोत्तरीय मान्यमान था। बुद्ध भगवान् तक तो ठीक रहा वे प्रवृद्ध थे, उनकी गति सूक्ष्म थी, फिर भी उन्होंने मोक्ष के कहने में अपने सिद्धान्तों में अत्याधिक किया—मानन्द के आग्रह से सब में भिक्षुश्रियों को प्रवेश की आज्ञा मिल गई। वेद और ब्राह्मण में अधि-श्रद्धा के साथ साथ बौद्ध मत की दो विशेषताएँ और थी—चान्द-प्रमाण की प्रत्येकृति तथा लोक की कष्टोपी मान लेना। वेद के विरोध में लोक को अनिवार्यक महत्त्व प्रदान करने में ही बौद्ध मत का हास निहित था, धर्म का निर्णय मतदान से नहीं हो सकता, मन की रति से भी नहीं, इसका तो एकमात्र सबसे उत्तम, महत्त्वपूर्ण तथा शुद्ध मन्त - कारण ही है। गीतम के निर्वाण-लाभ करते ही सया बुलाई गई और 'सद्धर्म' के संचालन की व्यवस्था पर विचार हुआ, 'तीन सपीतियों' तक बौद्ध मत चिन्तन भिन्न हो गया, महायान तथा हीनयान नामाओं के अतिरिक्त अनेक छोटे-मोटे सम्प्रदाय उठ खड़े हुए, जिसके जितने अधिक बँले वह उतना ही बँका तथा पहुँचा हुआ, सिद्धों की आश्रित

करने के लिए एक और तो बन्धनन दिये गये दूसरी ओर गुरु की महत्ता को एकाग्र करके उसके चमत्कारी फिल्म दिवाने गये, और बरोजि मूल में वेद का विरोध निहित था इसलिए असंस्तुत समाज का ही इधर प्रागमन हुआ और इस समाज की गिरनोदर की पूरी मुक्ति देनी पड़ी। जब बौद्ध मत भारत से लुप्त हो गया तो तत्ता तथा पूर्व देशों में इसकी 'पीठ' बनी और भारत की मूढ़ जनता की ध्वा का दुष्टयोग गुह्यग्य-मानियों ने खूब किया। अष्टम शती तक भारत की मूढ़ जनता इन्हीं बसेलों में पड़ी हुई थी। शकर के अजन ने अमिताभ-वर्ग के नेत्र खुल गये परन्तु दत्तात्रिदों से विपुले हुए समाज का फिर वेद-भाग पर चपना एकदम एव सम्भव न था। प्रतिक्रियाएँ दो हुई—एक तो वेद के नाम पर किसी को भी बहका देना, दूसरी वेद का नाम लिपे बिना ही सदाचार आदि वेदोक्त गुणों पर और देना। यद्यपि सगुण तथा निर्गुण के भेद वेद के महत्त्व को दृष्टि में रखकर नहीं किये गये फिर भी संयोगवश सगुण काव्य वेद के नाम पर ही सब बूढ़ बहता है और निर्गुण काव्य वेदोक्त सदाचार का प्रचार करता हुआ भी वेद नाम के प्रति उदासीन है।

हिन्दी का निर्गुण सम्प्रदाय इन्हीं परिस्थितियों का मध्यकारीन परिणाम है। खोजने पर तो उसका कोई न कोई सम्बन्ध प्राचीनतम धार्मिक सभ्यता से मिश्राया जा सकता है, और सिद्धनाथ, निरञ्जन, घमंडाकुर आदि के प्रभावों का तो विद्वत्परा विद्वानों ने किया भी है, परन्तु बरोज की जाति के लोग साम्प्रदायिक रूप में वेद-विरोधी मान न रहे होंगे—वेद से उदासीन रहना तो स्वाभाविक है। शकर के प्रभाव से एक नरकभोर इनमें भी घागई थी, और ये ब्राह्मणों की अवहेलना पर भी मनने को मुझरना चाहते थे, वेद और ब्राह्मण का विरोध इन्होंने स्वयं तो न किया परन्तु इनको बेने बनानेवालों ने इनकी हीनता से लाभ उठाकर अगती गही मुद्द बनाने के लिए इनके मन में विष के बीज बो दिये। विदेही इनको मुझरमान बनाना चाहते थे, ब्राह्मण इनका विरस्कार कर रहे थे, निर्गुणों ने कहा जमकर खड़े रहो, तुम क्या किसी से कम हो, मैं तो तुम्हारे ही उधार के लिए निरञ्जन निराकार द्वारा भेजा गया हूँ, और जब उसने ब्राह्मणों की निम्नी उधाते हुए उनके दो-एक दोष पर बुद्ध्यात्मक आक्रमण करके भक्त को ऐसा मार्ग दिखा दिया जिसकी ब्राह्मणों को सूचना भी नहीं थी तो भक्त ने गद्गद् होकर उसके चरणों में मन्त्रक नृत्य दिया—'गुरुदेव, आप धन्य हैं, आप ईश्वर से महान् हैं, यदि आप न होते तो ईश्वर को कौन पूछता।'।

निर्गुणों का व्यक्तित्व

मनानुगतिक विद्वानों का विरोध करनेवाले मुझरकों का व्यक्तित्व बड़ा प्रसर होता है, धर्मीय आत्मविरास, प्रबन्ध विष्णु तथा निम्नकोच प्रतिपादन उसके मुख्य लक्षण हैं; यदि मुझरक दूसरे के दृष्टिकोण को समझने लगा तो वह समाप्त हो गया, उसका काम समझना है समझना नहीं, दिवाना है देखना नहीं, और यदि इस मुझरक को किसी महान् सभ्यता का विरोध करना हो तो उसको मफता तभी भिन मफती है जब वह मनने काम के व्यक्ति और उस पर चोट करनेवाले शब्दों की छोट में निद-

हस्त हो। ऐसे सुधारक अधिक नहीं हुआ करते, परन्तु जो होते हैं वे ऊँचे उठ जाते हैं, अपने सामने अपने आप से सम्प्रदाय चला जाते हैं, उनके बाद भले ही उन सम्प्रदाय में ठगविद्या का ही बोलबाला रहे। इन महापुरुषों की कदनी और करनी में वेद नहीं हुआ करता, इनमें व्यक्तिगत इन्तियोजों का अस्तित्व अनिवार्य है, ये आचार के शुद्ध तथा मन के पवित्र होते हैं।

निर्गुण सम्प्रदायों के मादिगुरु इन्हीं गुणों के भाष्कार थे। यद्यपि इनका उद्देश्य मन में भक्तिभाव को जगाकर सदाचारपूर्ण जीवन का प्रसार ज्ञात होता है, फिर भी ये संप्रदाय में अधिकतम रहे और मूल से इन्होंने वेद और ब्राह्मण का विरोध अपना लक्ष्य बना लिया परन्तु भारत-भूमि में वेद और ब्राह्मण की महत्ता का सम्मूलन उसी प्रकार असम्भव है जिस प्रकार कि दिन से दिवाकर का सोप—जब तक वेद की मान्यता तथा ब्राह्मण्य का आदर है तभी तक आर्यावर्त के निवासी धार्मिक हैं और भारत में भारतीयता है, बर्बर से बर्बर राजको ने इस सम्मूलन का प्रयत्न किया और अपनी अपकीर्ति की दुर्गन्ध छोड़कर स्वयं विनष्ट हो गये।

ये मादिगुरु अकड़ तथा फटकड़ थे। ज्ञान के प्रायः हीन^१, शिक्षा में शून्य, अनुभव के धनी, आत्मविश्वास से घटकारी, अस्तिवृत्ता में पूर्ण। यदि वे शिक्षित, अभिजात या सङ्घट समाज के जीव जाते तो इन्हीं सटपटी बातों से जीव अपना समय नष्ट करता। अन्तु, इन्होंने उस समाज की अपना कार्य-क्षेत्र बनाया जो प्रत्येक दृष्टि से नीचा, नहीं, हीन या और उसकी जन्मजात हीनता^२ को उबारकर उनको भगवान् तक पहुँचाने का मार्ग दिखाते लगे। इनका उपदेश था कि भगवान् तो दीन-हीन की ही अधिक प्यार करते हैं, क्योंकि उसका और कोई सबल नहीं होता। इनके उपदेशों में एक और मन की प्राण (व्यव) है दूसरी ओर हृदय का अनुराग (भक्ति-भाव), एक ओर ब्राह्मण से पुण्य है और दूसरी ओर भगवान् से प्रेम। इनका जीवन ही इनके विचारों का प्रतिरूपन है। मानव ही नहीं कुत्तर से कीड़ी तक के जीवों की ये समभाव से देखते थे। इन्होंने किसी पर विन्यास नहीं किया—साया सुमार मूढ़ तथा बनावटी है, वेद झूठे हैं, मन्त्रि, योगी, ब्राह्मण, पंडित सब झूठे तथा स्वार्थी हैं। इनका विचार था कि प्रेम की गली ही सच्ची है, क्योंकि उसमें बाहर कुछ और तथा भीतर कुछ और की भासाता नहीं। राजपुत्र पर बदमासी गति से चलनेवाले कुत्तर के समान निर्मम अपने कार्य-क्षेत्र में घटने हुए इन्होंने स्वान^३ के समान बूझनेवाले विरोधियों की कमी परवाह नहीं की।

१. मध्ययुग के अधिजात सन्त उसी धेड़ों से घाचे थे जिन्हें हिन्दू समाज में कोई स्थान प्राप्त नहीं हुआ था। (११३, राहु) (विचार और विक्रम)

२. नीचे नीचे सब तरे, जेतें धनुष प्रचीन।

चढ़ बोहित अधिमान की, बूढ़े ऊँच कुलीन ॥

३. हस्तों चढ़िए ज्ञान का, सहज दुलीचा डारि।

स्वान-रूप सतार है, मूलन दे भक्त मारि ॥

निर्गुणियों की प्रतिमा में अवस्था नहीं बिना या मुक्त। प्रतिष्ठित उपा हीन होते हुए भी वे इतने शिथिल रहते हैं कि उनके भीतर की शक्ति का प्रभाव है। यह जान लेना मान्यता का नहीं कि इनकी पूछ एक विशेष वर्ग में हो हो सकती थी और इस वर्ग को एक विशेष दृष्टिकोण के द्वारा ही अनुपाती बनाया जा सकता था। विद्या-हीन होकर भी सभी सम्प्रदायों का बान्धवता का ज्ञान इनको था, और हर चीज में अपने मतभेद की बात निकालना ये जानते थे। धार्मिक सम्प्रदायों में इनमें नेत्रांगिणी का स्वाभाविक दृष्ट था। इनके साहित्य में इनकी दृष्टि सारी बातें निहित हैं। कारण दो हैं। या तो इनकी मूल के प्रकाशन से मतभेद या साहित्य के निर्माण में नहीं, इसलिए किसी भी मनु के पद को अपने नाम से चारों ओर अपने शिथिलों को प्रभावित किया करते थे। या अपनी चीज दूसरों से लेकर अपने नाम से बनाना इनकी शिथिल बढोढ़ने की कला का एक पुरा है। जो भी हो, निर्गुण-साहित्य पर व्यक्तित्व की छाया कम है, और-ना पद विपरीत है यह निर्गुण भावना नहीं, और एक व्यक्ति के नाम से बनने-वाला पद उनकी का है या उनके शिथिलों का—इसका निर्णय तो प्रत्यक्ष है। मूल तो प्रतिष्ठित थे इसलिए उनकी 'बानी' सब समय तक मौखिक रही जब तक कि किसी माध्यम शिथिल ने नन्द-निर्बन्ध बनाकर उसको निषिद्ध न कर दिया। इसलिए निर्गुण-साहित्य प्रामाणिक नहीं है, न भाषा की दृष्टि में और न विचारों के लिए। सारे निर्गुण-साहित्य में एक ही प्रकार के विचार, उनके सत्योक्तियों के लिए एक ही दृष्टान्त तथा हरक और उनकी बोलने के लिए प्रारंभ एक ही की बोली पाई जाती है। यदि हमारे पर विचार कर लेना काम तो फिर सत्य, पन्द्रह सारि हो वनों मानक एक पर विचार पुनस्त-ना ही लता है।

एक दृष्टि में मूर्तियों की जैनों का उपा निर्गुणियों की बौद्धों (बौद्धानाम विद्वानों तथा नाथों) का एकदम शिथिल रहा जा सकता है, परन्तु यह दृष्टि स्पष्ट है मूल नहीं, इनमें मूर्तियों की मूर्त की ही भावना में रहा पदा है मूल, बुद्धि और हृदय की नहीं। क्योंकि जैनों की चरित्र-शैली को मर्यादित भी तोड़-कटानोंकर नूची मुमननाम वैष्णवीमूल जैनों की प्रेरणा वेदों की भाषा का धार्मिक प्रभाव है, उनकी बाल्यपूर्वक नादिका की बाल्यवाचिकों की मूर्तवाचिकी मोदिकों का समन्वित रूप ही समन्वित साहित्य। इसी प्रकार निर्गुणियों ने विद्वानों से कुछने मर्याद की प्रभाव कार्य-सौख्य बनाना, इत्यादि-मार्ग के टाने-बाने पूर दिखे, और उसी परम्परा के दृष्टान्त तथा अन्त-प्रेरणा में अपने विचारों को स्पष्ट किया, फिर भी निर्गुणों का कारण कुछ और ही था। मर्याद के मानवता के साथ-साथ नाथ-सम्प्रदाय का उदय हुआ, ये इतिहास के साथ न रहकर मन के स्वामी मानव बनना चाहते थे। इसलिए मोरमनाप का प्रचार और प्रतिष्ठा बड़ी परन्तु नीच ही उन नाथों में रहकर और दम्य मुख्य हो पदा मनों-विद्वानों को। नाथ-सम्प्रदाय ने नाथ-मन में मिल एक नाथ-मन का प्रचार किया,

१ इन्द्रोद्धार स्वेच्छा दि नाथं बालेह धनं दृष्टिम् मायाम् --(२२)

(एन इन्द्रोद्धारन दृष्टि-को निरोधर)

परन्तु यह दासत्व मन या इन्द्रियो का न होकर गुरु या हरि का था। निर्गुणियों तक यह भक्ति नाथ-धर्म को छोड़कर दास धर्म की ओर प्रवृत्त हो रही थी, संगुण भक्तों ने नाथ-धर्म विन्कुव फेंक दिया और अतुल्य दास-धर्म की सुदृढ़ नींव जमा दी, प्रागे चलकर सत्ता-धर्म, पत्नी-धर्म आदि भी विवशित हुए जो नाथ-धर्म के महानार से विरान्त निष्कट थे। अस्तु, वेण-भूषा में सिद्ध-नाथों का अनुकरण करते हुए भी निर्गुणी काव्य आचार-विचार में उनसे भिन्न है।

महात्मा कबीर

सन्त-मत नामक सम्प्रदाय के पूर्व प्रवर्तक महात्मा कबीर थे। उनके परचात् जो सन्त महात्मा हुए उनमें गुरु नानक, दादूदास, जगजीवन साहब, पनटू साहब, हाथरस वाले तुलसीदास, परीबदास, सुलमदास, चरणदास, नाभा जी, दरिया साहब रामदास, सूरदास आदि बहुत प्रसिद्ध हैं।^१ सन्त-मत एक व्यापक नाम है, गुरु-विशेष का सम्प्रदाय उनके व्यक्तित्व तथा देशकाल की परिस्थितियों के कारण, सन्त-मत से अनुप्राणित होता हुआ भी, विशेष नाम से विख्यात हुआ, यहाँ तक कि राधास्वामी सम्प्रदाय का नाम तो उस परम्परा से विष्कृत भ्रमण है ही 'राधा' का संयोग भी निर्गुणियों को प्रवीण लगेगा, नानक का पथ परिस्थितियों के कारण भ्रमण की अपेक्षा सत्तार की अधिक प्रशंसा देने लगा। फिर भी कबीर की प्रत्यक्ष या परोक्ष मान्यता इन सभी सम्प्रदायों में है, उत्तर-पश्चिम में नानक, पश्चिम-दक्षिण में दादू, दक्षिण में नामदेव-तुकाराम^२, और पूर्व में अच्युतानन्द दाम, (उड़ीसा) जैसे दिग्गजों पर कबीर का प्रभाव है; अपने क्षेत्र में तो उनके बहुत से शिष्य तथा अनन्क उपसम्प्रदाय हैं।

कबीर की तुलना के लिए सर्वप्रथम हमारा ध्यान तमिल-वेद तिरुक्कुराल के रचयिता तिरुवल्वार^३ (ईसा से पूर्व शती) पर जाता है। दोनों के जन्म पर एक-ही जनश्रुतियाँ हैं, दोनों जाति के हीन थे, कुलाहे का धरपचाप करके अपने गृहस्थ का निर्वाह करते थे, दोनों की शिक्षा-दीक्षा आदि के लिये में कोई प्रामाणिक बकाय्य सम्भव नहीं। वल्लुवर का 'कुराल' तथा कबीर की 'साखी' आकार-प्रकार में समान हैं। वल्लुवर के युग में जिस श्रद्धा का सांग्रान्त था उसका प्रभाव उनके गम्भीर तथा ध्यात्म जीवन-दर्शन में है, परन्तु कबीर का युग खडन से लाजिष्ठ है, इसलिए कबीर-साहित्य में झगड़ता की रक्षा नहीं हो सकी है। जहाँ तक जाति का प्रश्न है घातबाद सन्त ही नहीं, दादू (धनिया), रैदान (चमार), नामदेव (दर्जी), सभी सूत्र थे और नेनामो के प्रतिरिक्त प्रत्येक प्रदेश में भूद-भक्तों की बाइसी भा गई थी, श्री दिवेकर ने महाराष्ट्र के प्रमुख सन्तों में गोरा और राजा मुन्हार, सावदा मालो, नरहरि सुनार,

१. राधास्वामी सम्प्रदाय, (सरस्वती, जनवरी १९१७)।

२. कबीरदास के बोहे तो उन्होंने पार लिये थे। इस बात का सर्वत्र सहोपति जो न किया है। इन दोनों की छाप इनके आसनों पर कई स्थानों पर पड़ी हुई नजर आती है। (छत तुकाराम, ६६)

३. तमिल-वेद। (भावना और समीक्षा, पृ० १६२)

जोगा तेली, सामा चूडीवाला, बन्ना और चोला महार, तथा बान्होगाना बेश्या के नाम गिनाये हैं^१, उडिया के अच्युतानन्द दास प्रभृति 'पचसखा' भूढ़ ही थे। शूद्रों के इस भक्ति-ग्रान्दोलन में सक्रिय भाग लेने में दो स्वतः सम्भव लाभ हुए—एक, धर्मजात-वर्ग का ग्रहकार दमन हो गया, दूसरा पतित समाज में सामूहिक उच्छ्वास फैल गया।^२ इसी दोमुखे प्रयत्न से भक्तों ने मध्यकालीन समाज में सांस्कृतिक शान्ति उत्पन्न कर दी।

हिन्दी में कबीर ही प्रथम भक्त हैं, इसलिए भक्ति-ग्रान्दोलन की पुनर्स्थापना विशेषताओं से कबीर के व्यक्तित्व का बहुत कुछ अनुमान लग जाता है, कुछ बड़े-बड़े सम्प्रदायों को छोड़कर शेष का कबीर मत से सम्पर्क रहा है—भले ही कबीर-मत अलग रूप में कबीर की ही उद्भावना न हो। कबीर की बहुत सी बातें मानकर भी कुछ सम्प्रदाय जब सगठित रूप में चले तो उनको मन्दिर, तीर्थ, व्रत, तथा 'कागद की लेखी' में विश्वास करना पड़ा। उदाहरणार्थ महाराष्ट्र के 'वारकरी' सम्प्रदाय में 'पंढरपुर' तथा 'विठ्ठल' का महत्त्व है, और आपाद तथा कालिक की एकादशियों को पंढरपुर में बारी करनेवाले विठ्ठल-दर्शन से अपने को धन्य मानते हैं। इसी प्रकार उड़ीसा के 'महिम' धर्म ने अनेक सम्प्रदायों को पचाकर सगुण द्वारा निर्गुण की उपासना चलाई, इसके प्रवर्तक 'पचसखा' थे, इसमें पुरी-प्रतिष्ठित देवादिदेव जगन्नाथ की उपासना की जाती है, और इन पचसखाओं ने भूति पूजा, तीर्थ-यात्रा तथा तान्त्रिक एवं योगिक साधनाओं को धिक्कारा भी है। सिद्ध-सम्प्रदाय ग्रन्थविशेष की पूजा करता है और उनके कथनों को कट्टरतापूर्वक पवित्र मानता है, राधास्वामी सम्प्रदाय में मन्दिर तथा समाधियाँ पूजा के लिए ही हैं। स्वयं कबीरपथ में अध्यानुसरण तथा अपने को ठीक और दूसरों को भूठा समझने की पर्याप्त प्रवृत्ति है। अस्तु, इन बाहरी भाङ्गम्बरों की विभिन्नता में भी निर्गुण उपासना कुछ आन्तरिक विशेषताओं के कारण अलग छाँटी जा सकती है। इन विशेषताओं में मुख्य हैं आह्वान धर्म के पूज्य ग्रन्थ वेद, उपनिषद् आदि की भ्राम्यता और उनके स्थान पर सम्प्रदाय प्रवर्तक के भाषा निबद्ध बचनों को आदर-प्रदान, ज्ञान-स्वर आदि भी सन्त हैं परन्तु वे इस प्रवाह से बाहर हैं इसीलिए उनमें गीता का महत्त्व है, वस्तुतः प्रस्थानत्रयी को निर्गुणिये आदर नहीं देते। इसी विशेषता के कारण आधुनिक पुनरुत्थान के दयानन्द, रामकृष्ण, विवेकानन्द, अरविन्द, गान्धी आदि न बोरे सन्त हैं और न सम्प्रदाय-प्रवर्तक। दूसरी विशेषता है अपनी पद्धति को धर्म का स्वरूप न देकर सम्प्रदाय का रूप देना, यर्थात् हममें सामाजिक जीवन की व्यापक व्यवस्था न करके केवल व्यक्तिगत उपासना आदि का मार्ग निकालना, फलतः साम्प्रदायिक विश्वासों में समान होते हुए भी निर्गुणिये सन्त सामाजिक जीवन में एक दूसरे से बहुत दूर हैं। प्रारम्भिक दिनों में निर्गुणियों ने शास्त्र और अध्ययन में अविद्वान दिखलाया,

१ सत तुकाराम (पृ० ७)।

२ प्रॉफ़ पूर्लिंग डाउन वि हेजेमनो प्रॉफ़ वि सोशल विनोदस एण्ड मोल्सो प्रॉफ़ प्रपतिरिप्टा दि सोग्रर स्ट्रेटा प्रॉफ़ सोसाइटी बिद दि मीन्स प्रॉफ़ क्लचरल इन्वो-वेन्स। (स्टडीज इन मेडिवाल रिलीजन एण्ड लिटरेचर प्रॉफ़ उडीसा, १६)

परन्तु सम्प्रदाय चल जाने पर प्रवर्तक के चरित्र ही शास्त्र बन गये और धीरे-धीरे अनुभव का स्थान साक्षरता ने ले लिया, फिर भी साधन तथा अनुभव से ही भक्ता को माप इस मानदोलन की तीसरी विवशता भवनी चाहिए। चतुर्थ विशेषता बाह्य भाव-विवेक का त्याग तथा सदाचारी जीवन है, इस जीवन में गृहस्थ भी सम्मिलित हैं क्योंकि घर-बार त्यागकर उपासना में निर्गुणियों का अधिक विश्वास नहीं। रूप की अपेक्षा नाम की अधिक महत्त्व, जाति-भेद का त्याग, भक्ति तथा प्रेम, और सब धर्मों के प्रति सहिष्णुता ही उस युग में सामान्यतः सर्वत्र दृष्टिगोचर होते हैं।

कबीर की साखियाँ

रूप तथा गुण की दृष्टि से कबीर के काव्य को दो वर्गों में विभक्त किया जा सकता है—बोहा (साखी) तथा गीत (सवद, रमंनो, पद आदि)। इन दोनों वर्गों की धातना बने ही एक ही परन्तु मन और हृदय अर्थात् कल्पना तथा भावना में अन्तर है अतः इनके सौन्दर्य का पृथक् विवेचन ही अधिक उपयुक्त है।

साक्षीकार कबीर जगता के सृष्टिकार अनुभवी कवि हैं, साखी में लोक का अनुभव ही मही, शास्त्र की झंझड़ी-झंझड़ी बातें भी भरी हुई हैं, महात्मा जी ने स्वयं ही अपनी साखी को चारों वेदों का भार^१ बताया है, अनुमान में ज्ञात होता है उस समय बहुत से लोग साखी मिलते होंगे, परन्तु कुछ कच्चे थे इसलिए भाषे न चल सके, कबीरदास ने ऐसे अनुभवहीन समामासिक साक्षीकारों को जूठी पत्तल चाटनेवाला^२ कहा है। 'कुरात' के समान 'साखी' छन्द का नाम नहीं है और न इस शब्द से कर्ण-विषय का बोध होता है, 'साखी' 'साक्षी'^३ का देशीय रूप^४ है, अतः जो कर्तव्याकर्तव्य, विधि-निषेध में प्रमाण-स्वरूप बनकर निर्णय कर सके वही साक्षी है, वस्तुतः यह धर्म-शास्त्र या उपदेशावृत्त का ही पर्यायवाची नाम है, यह आवश्यक की बात है कि कबीर के अनुभवर सूक्तिकारों ने अपने नीति के दोहे-सोरठों को साखी नाम नहीं दिया, कदाचित् 'साखी' बनने के लिए साम्प्रदायिक दृष्टिकोण भी अनिवार्य है। हाँ, तो साखी बोहे में ही हो, यह आवश्यक नहीं, कुछ साखियाँ सोरठों में हैं, और कुछ छन्दोबन्धन-रहित पवित्रबद्ध सूत्रितमात्र हैं, इनका ध्वन्याकार तथा सरल वचन ही इनको साखीत्व प्रदान करता है —

१. अतिहारी वहि दूध को, जामें निकरै धीव । १

भाषो साखी कबीर की, चरित्र वेद का जीव ॥

२. साखी लाया जतन करि, इत-उत झंझर कति । २

कहि कबीर रूप लागि जिये, झूठी पत्तरि चदि ॥

३. तुलना कीति —

सूरदास प्रभु की महिमा अति साखी वेद-पुरानी । (सूरसागर, विजय, ११)

गमं परोक्षित रक्त्य शौन्ही, वेद-उपनिषद् साखी । (वही, ११२)

४. जो हम रही, नहीं कोउ मर्ग, ना कोइ दूसर प्राया ।

वेद-शास्त्रो सब जित झटके, परम धाम उहराया ॥

- (क) सुलिया सब ससार है, धायें ग्रह सोवें ।
दुलिया दास कबीर है, जायें ग्रह रोवें ॥
- (ख) जो मोहि जानै, ताहि मैं जानौ ।
लोक वेद का, कहा न मानौ ॥

साखी के वर्ण-विषय ३ हैं—विधि, निषेध तथा निरूपण । विधि और निषेध तो धर्म तथा नीति के अंग हैं, निरूपण साम्प्रदायिक है । विधि और निषेध की तुलना में कबीर ने निरूपण की साखियाँ बहुत कम लिखी हैं, क्योंकि साम्प्रदायिक कार्यवाही के लिए वे गीतों को अधिक उपयुक्त समझते थे । कबीर का समस्त निरूपण प्रधानतः हिन्दूशास्त्रों से आया है, अतः निरूपण की साखियों में सौन्दर्य की प्रकृत भक्त कबीर ने दूर से ही ली है । उदाहरण के लिए कर्ता की पूर्णता, निराकारत्व, सर्वव्यापकता आदि का निरूपण उसी पुरानी धार्मिक चन्दावली में देखिए—

- (क) अछं पुरुष इक पेड है, निरभजन बाकी डार ।
निरहेबा साखा भये, पात भया ससार ॥
- (ख) जाके भुंह भाषा नहीं, नाहीं रूप कुरूप ।
पुहुप बास तें पातरा, ऐसा तत्त्व धनूप ॥
- (ग) तेरा साईं तुझ भें, ज्यो पुहुपन भें बास ।
कस्तूरी का मिरग ज्यों, फिर फिर दूँडं घास ॥

प्रक्षय-वट, तथा ऊर्ध्वमूल ध्वान्त्रास अश्वत्थ वृक्ष की चर्चा हिन्दू शास्त्रों में प्रसिद्ध है, बृहदारण्यक उपनिषद् में "यथा वृक्षो वनस्पतिस्तथैव पुरुषोऽमृषा । तस्य सोमानि पर्णानि त्वगस्योत्पाटिका बहिः ।" द्वारा पुरुष को वृक्ष ही माना गया है, मुण्डकोपनिषद् ने "ह्युपर्णा समुज्जा सलया समान वृक्ष परिवस्वजाते ।" आदि के प्रसंग में 'क्षेत्रज्ञतत्त्व अश्वत्थ वृक्ष' की कल्पना की है । कबीर के वृक्ष-रूपक में इसी प्रकार की परम्पराओं का सुना-सुनाया परिचय है । इसी प्रकार अग्नि से भी अग्नि, अग्नि में तेज, वायु में पति, तथा जल में शीत के समान ब्रह्म को अपने भीतर खोजने का आदेश हिन्दू-परम्परा में चला आ रहा है । कबीर ने इस निरूपण में, जहाँ भी आवश्यक समझा है, हिन्दू-परम्परा से सौन्दर्य का सम्पादन किया है । उपनिषद् के कुछ अन्य दृष्टान्त भी कबीर में आ ही गये हैं—

- (क) अग्नेर्नैव भीषमाना यथान्धा । (मुण्डकोपनिषद्)
अग्ने को अघा मिला, राह बतावैं कौन ॥
अर्घ्य अग्न्या ठेलिया, दून्वू रूप पडत ॥
- (ख) तिलेषु तैल, दधनीव सपि—
राप खोत स्वरणीयु चाग्नि (श्वेताश्वतरोपनिषद्)
ज्यों तिल माहीं तैल है, ज्यों चक्कम भें घावि ।
तेरा साईं तुझ भें, जागि सकं तो जागि ॥
- (ग) अपारिणपादो जवनो गृहीता,
पश्यत्यक्षु स शृणोत्यकर्णं (श्वेताश्वतर)

बिनु मुख छाड़, चरन बिनु पालं, बिन जिन्हा मुन भावं ।
आछे रहै ठौर नहि छांडे, दस दिसहुँ फिरि भावं ॥

(ए) गुरमेकादशद्वारम् अजस्यवक्त्रचेतसः । (कठोपनिषद्)

दस द्वारे का पीजरा, तामें पछी पीन ॥

(इ) प्रणव धनुः, शरो ह्यात्मा, ब्रह्म तत्त्वव्यमुच्यते ।

अप्रमत्तेन वेद्यव्य, शरवत्तन्मयो भवेत् ॥ (मुण्डकोपनिषद्)

शब्द की छोट लगी भेरे मन में, बेध गया तब सारा ॥

तोबत हो मैं अपने मन्दिर में, सम्भन मारि जगमें दे फकिरवा ॥

(उ) यथा नद्यः स्यन्दमानाः समुद्रे । (मुण्डकोपनिषद्)

समुद्र सागरी धागि, नदियाँ जलसि कोइला भई ।

कबीर के काव्य से इन स्थलों को उद्धृत करके उपनिषद् से सादृश्य दिखाने का न तो यह अर्थ है कि कबीर ने उपनिषद् सुने थे या वे उनके इन स्थलों से परिचित थे, और न यह है कि एक दृष्टान्त का जो उपयोग उपनिषद् में है ठीक वही कबीर में भी है । हमारा ध्येय केवल यही दिखाना है कि उन युग की सुनी मुनाई बातों में उपनिषद् का ज्ञान या प्रभाव रम था, कबीर में घनायास हो उसके छोटे घा गये हैं ।

अब विधि और नियम की साखियों में से विधि की साखियाँ देखिए । कबीर ने अपने प्रशिक्षित शिष्यों के लिए जो नौलि के दोहे कहे हैं, उनमें से बहुत सों के चरण मात्र लोकोक्ति रूप में प्रयुक्त मिलने हैं, इस लोकोक्तिपन का घेप कबीर को है या कबीरत्व का उत्तरदायित्व लोकोक्ति पर है—यह ठीक-ठीक बताना नहीं जा सकता, हमारा अनुमान है कि इनमें से अधिकतर लोकोक्तियाँ उस समय किसी न किसी वेप में प्रचलित थी, कबीर ने उनको अपना साधन बनाकर प्रसर कर दिया है —

(क) आमुहि सारी लात है, बेचत फिरि कपूर ॥

(ख) बहुवे को चरन भये, मलयागिरि जा होय ॥

(ग) बहुत रसिक के लागते, सेस्वा रहि गई बाँझ ॥

(घ) जाका घर है गैस में, क्या सोवे निचोत ॥

(ङ) पद भीतर आय के, ताबत गया न कोप ॥

(च) केते दिन लौं राखि हो, काँचे नामन नीर ॥

(छ) कोइसा होय न ऊजरा, सो मन समुन लाग ॥

(ज) प्रेम-गली अति सखिरी, तामें दो न सखाय ॥

(झ) बुविषा में दोऊ गये, माया मिली न राम ॥

(ञ) अब पछतावा क्या करे, चिन्हिया चुप गई सेत ॥

(ट) पाँव कुल्हाड़ो मारिया, मूरख अपने हाथ ॥

(ठ) बोया वेड बजल का, धाम कहाँ ते लाय ॥

(ड) जाके आपन है नदी, सो कम भरे पियास ॥

इन लोकोक्तिों के उपरान्त नोत्रि की हम वाणी में हमरा भावपूर्ण महज गुण का है, नास्त्योप दृष्टि से जगमें कोई मोन्दर्य न हो परन्तु अपने भोतेपन से यह हृदय की

मुग्ध कर सेती है, वाली का यही रूप कबीर की चोमप्रियता का भी कारण है :—

(क) जाको रास साँझियाँ, भारि न सकैं कोय ।

बाल न बाँका करि सकैं, जो जय बँसी होय ॥

(ख) दुख में सुमिरन सब करै, सुख में करै न कोय ।

जो सुख में सुमिरन करै, दुख काहे कोहोय ॥

(ग) देह धरे का दड है, सब बाहू को होय ।

ज्ञानी भुगत ज्ञान करि, भूरख भुगत रोय ॥

(घ) चाह गई, जिता मिटी, मनुषा बेपरवाह ।

जिनको कछु न चाहिए, सोई साहसाह ॥

(ङ) साँई इतना बीजिए, जामें कृदुम्ब समाय ।

ने भी भूला ना रहूँ, तामु न भूला जाय ॥

(च) साँच बराबर तप नहीं, भूट बराबर पाय ।

जाके हिरदे साँच है, ताके हिरदे भाय ॥

(छ) बुरा जो देखन में जाता, बुरा न बीखा कोय ।

जो दिल खोजा आपना, मुहसा बुरा न कोय ॥

इन साहित्यो की सहा अपार है । इनमें काव्य का सौन्दर्य उतना नहीं, जितना कि सत्य का, फिर भी ये साहित्यिक को उतना ही आकृष्ट करती हैं जितना कि शिष्य को, इसी प्रकार की साहित्यों के आचार पर कबीरदास की हिन्दी का श्रेष्ठ सहज कवि माना जाता है ।

कबीर की साहित्यों का सबसे बड़ा आकर्षण तो मौलिक प्रप्रस्तुत-योजना है । कबीर का समाज जीवनता था, उनके शिष्य किस वर्ग के थे, उनकी कितनी योग्यता थी, उनका रहन-सहन रीति रिवाज क्या थे—इन प्रश्नों के उत्तर के लिए हमको कबीर की वह प्रप्रस्तुत-योजना देखनी पड़ेगी जो किसी दूसरे से नहीं आई, प्रत्युत कबीर से जन्मकर कबीर तक ही सीमित रह गई । और यह कोई आश्चर्य की बात नहीं कि हम इस निष्कर्ष पर पहुँचते हैं कि कबीर का समाज घोबी और कुम्हार, रँगरेज और मुहार, संक्षेप में उस वर्ग का था जिसकी ब्राह्मण ने अवहेलना कर दी थी और जो साक्षर तो था ही नहीं मानसिक स्तर की दृष्टि से भी अत्यन्त हीन था । ब्राह्मण और कबीर में तो पानी और घग्नि का-सा बैर^१ है, साथी भी प्रत्यक्ष तो नहीं मिलते उनके धर्म-धर्म की निन्दा करते हुए कबीर ने एक नये^२ धर्म-धर्म की स्थापना की है, वैश्य^३ की साहित्यो

१ जो तोहरा को वामन कहिये, काको कहिये कसाई ।

जो वामन तुम वामनी जाये ।

और मारग जाहे नहि भाये ॥ (यादि अनेक बयन)

२ तीर तुपण से जो लहे, सो तो मूर न होय ।

माया तजि भजती करै, सूर कहावं सोय ॥

३ साँई मेरा बानिधा, सहज करै व्योपार ।

बिन दाँडो, बिन पालदे, तीरे सब सत्तार ॥

एक-दो हं वह भी ससारी लोगों के प्रथम में नहीं, दूधो में भी दर्जों, सुनार, ताई मादि अपेक्षाकृत उच्च वर्ग के लोग भुत्ता दिये गये हैं, उनके स्थान पर मगहर-निवासी रंगरेज, सुदार, कुम्हार, घोबो आदि का बृहत् स्मरण है —

- (क) जैसे खास लोहार की, ससि सेत बिनु जान ॥
बिना जीव की स्वांस सो, नोह भसम हूँ जाय ॥
- (ख) गुरु कुम्हार, सिप कुंभ है, गढ़ गढ़ काढ़ छोड़ ॥
अन्तर हाथ सहार दे, बाहर बाहै चोढ़ ॥
- (ग) गुरु-घोबो, सिप-कापडा, लायुन-सिरजबहार ॥
सुरति-सिता पर छोड़ए, निरुस जोति अपार ॥
- (घ) धीरे-धीरे रे मना, धीरे सब कुछ होय ॥
माली सौंचे सौ घडा, ऋतु आयें फल होय ॥
- (ङ) कबिरा मन पर्वत हूता, मय में पाया कानि ॥
टांकी लागी शब्द की, निकसी कंचन छानि ॥
- (च) पण्डित धीर मसालची, दोनों सुभं नाहि ॥
धौरन को कर चाँदना, आप भेधे मोहि ॥

इन स्थलों पर साहित्यिक सौन्दर्य तो है नहीं परन्तु अपने प्राकृत रूप में ही यह सामग्री गाठक के मन पर प्रभाव डालती है, नित्य-पति की वस्तुषो के प्रति हमारे मन में एक प्रकटित मोह होता है, साथ ही जिस व्यापार से हम सुपरिचित होते हैं उसका रहस्य हमारे मन में बैठ भी जाता है। पण्डित और मसालची की तुलना में एक तो 'मसालची' शब्द में ही व्यंग्य है 'ची' प्रत्यय 'बान' प्रत्यय की तरह (दे० अफोमची, तबनचो, मुलफेबाज, दयाबाज आदि) धुरे गुण के अधिकार में प्रयुक्त होता है, अतः 'मसालची' शब्द को सुनते ही हमारा ध्यान उन निरीह 'दोवटो' की ओर जाता है जो प्रकाश-स्तम्भ को अपने सिर पर धारण करके, उसके बोझ से दबते हुए, सजीब होकर भी निर्जीव के समान केवल उस स्तम्भ को टेकने के चलते-फिरते धारण-मात्र बनाकर दूसरे की 'रोशनी' में योग देते हैं। 'मसालची' 'टोच-बिचरर' नहीं है जो प्रकाश दिखला सके, वह तो साधन बना हुआ स्तम्भ है—जितना सम्बा उतना ही अधिक लाभ-दायक, उससे आप 'तबसो मा ज्योतिर्गमय' नहीं कहते बल्कि उसको अपने हुकम पर नचाते हैं। नबीर ने उपनिषद् के उस वाक्य पर कैसा असांस्कृतिक व्यंग्य किया है, वह उनकी प्रतिमा और योग दोनों का ही चोतक है, 'चिराय तले भेधेरा' वाली महावत सत्य होते हुए भी ससार की सभी सत्कृतियाँ तो प्रकाश का उल्लासपूर्वक स्वागत करती हैं, फिर जानी पण्डितों की इस भर्त्सना का क्या अर्थ? और उपनिषद् पर इस व्यंग्य में कौनसी उदारता ॥

अब नबीर जी के समाज के गुणों को भी देख लीजिए। शिष्यों में जो विशेष-ताएँ उनको बार-बार दिखाई पड़ रही थी उनके एक बार ही निवारण का उपदेश इन शब्दों में है—

जुआ, चोरी, मुखबिरी, ग्याज, घूस, पर-नार ।

जो चाहै दीदार की, एती वस्तु निवार ॥

कबीर के समय में वाममार्गी छाया में सोता हुआ वह समाज जिन दुगुणों को अपने जीवन का मग बना चुका था उनके निवारण का उपदेश इस प्रकार की शब्दावली में देनेक स्थानों पर मिलता है, संभव है ये दुर्गुण किसी न किसी मात्रा में अभिजात-वर्ग में भी रहे हों परन्तु कबीर उस वर्ग के तो अहंकार और आहम्बर की ही चर्चा करते हैं । परकीया का उस युग में वामाचारियों ने बड़ा प्रचार कर रखा था, कबीर इसी लिए सबसे अधिक जोर इसी अवैध सम्पत्ति के त्याग पर देते हैं और शिष्यों के मन में परकीया-त्याग की भावना को बैठाने के लिए उन्होंने हिन्दू इतिहास के सबसे प्रसिद्ध दृष्टान्त का उपयोग किया है—

पर-नारी पंनो छुरी, मति कोऊ लागी धम ।

रावन के दस सिर फटे, पर-नारी के सग ॥

परकीया के प्रति प्रकृष्ट उत्पन्न करते-करते वे नारी-भ्रान का तिरस्कार करने लगते हैं (ध्यान रखना होगा कि परकीया गमन हिन्दू-समाज में निता त त्याग्य घोषित किया गया है, इसीलिए इतिहास के किसी भी काल में परकीया-गमन अभिजात-वर्ग ने स्वीकार नहीं किया, परन्तु धर्म के आवरण में हीन जनता इसको वाममार्ग के उपदेश से घपना धुकी थी, कबीर अपने शिष्यों की उसी दुर्गति से अत्यन्त दुखी थे, उनकी दृष्टि में अभिजात-वर्ग तो कदापि नहीं है)—

१ स्त्री-पुरुष के जिस सम्बन्ध का कबीर में संकेत है वह अभिजात-वर्ग में कभी स्वीकार नहीं किया गया । प्रमाणस्वरूप निम्नलिखित पंक्तियाँ उद्धृत की जा सकती हैं—

(क) तेरह दिन तक तिरिया रोबं, फेर कर घर बसा ।

(द्विजों में न तो विधवा-विवाह होता है, और न कोई स्त्री किसी दूसरे पुरुष का घर बसा सकती है इतर जातियों में आज भी 'घर बसाने' की पूजा पाई जाती है।)

(ख) राम मोर बड़ा, भं तन की लहरिया ।

(यह असम विवाह इतर जातियों में प्रचलित ही था।)

(ग) घन भई बारी, पुरुष भये भोला, सुरत भूकोरा लाय ।

(यह भी अनमेल विवाह का परिणाम है।)

(घ) बिटुवा पहिरिन, झोठा पहिरिन, लात छसम के मारिन जाय ।

(‘छसम’ शब्द ‘पति’ का पर्यायवाची नहीं, उससे कुछ कम काद्योतक है, सत्कार के बिना किसी स्त्री के साथ घर बसानेवाले कामचलाऊ पुरुष को छसम कहते हैं। लात मारना भी पतिव्रता के लिए असंभव है।)

(ङ) श्री नयन गपल मोर कजल देत ।

श्री वयस गयन पर-पुरुष लेत ॥

(यह स्थिति-चित्र भी द्विज-जाति में असंभव है।)

(क) लोटी-भोटी कामिनी, तब ही त्रिष भी वेति ।

भरो भारे सँव परि, यह भारे हँसि-खेलि ॥

(ख) साँप बौछि को मज है, मातुर भारे जात ।

झिड़ झरि पसो परो, काटि कोजा लात ॥

इतना ही नहीं कबीर ने भारी को भी उपदेश दिया कि तुमको एकपुत्र एक ही सीमित रहना चाहिए, तुम भीती रहती हो, या गरीब हो इससे कोई बखतर नहीं आता, यदि तुम पतिव्रता हो तो गरीबी में भी तुम मादरणीय हो, इसलिए भय की भासा छोड़कर पति पर विश्वास करती हुई तुम आठ गहर चौतल मरी^१ अपने पति का ही ध्यान करो, यदि तुम ऐसी बच गई तो पति से बह सकोगी कि मैं किसी भय को नहीं देखती तुमको भी दूसरी को न देखने दो^२, और तब तुमको रक्षा का रा जोवन न मिलना पड़ेगा, तुम्हारा पति तुम्हारे लिए बखाने तुमको देगा । इन उपदेशों के साथ-साथ कबीर ने दुर्गुणों के उदात्तीकरण का भी प्रयत्न किया है, लुटेरे से वे बोले—भाई लुटेरे, अगर तुम लूट सकते हो तो राम नाम को क्यों नहीं लुटते^३, अगर तुम सागर-माही से दूसरी चीजों की छूट करते रहे तो पीछे पड़िताना होगा । कबीर की गायिका भाने बार^४ से मिलने में इसलिए सजुवाती है कि बह गेली है, बुरा काम करते हुए उसके मन में भय नहीं उत्पन्न होता ।

कबीर का समाज सामान्य से कुछ कम ही था; वे जयर, ऐरजय, संस्कृति तथा सीतार्थ का चित्र न खींच सके; राम-रम को देखकर उनके मुख से साह^५ ही निकलती है । मूर्ति भी इस कवि की आकांक्ष न कर सकी, बुद्ध है तो राजूर^६, और उपज्य मे

१. पतिव्रता भैली भली, गले काँव को पीत ।
तब सतिमग में मो दिवे, पसों रजि सति की खोति ॥
२. लुटारि तो सँई धर्म, तजै मान को धारा ॥
३. पतिव्रता पति को भजै, पति पर भर विश्वास ॥
४. आठ गहर चौतल मरी, मेरे और न कोय ॥
५. मा मे देखी और को, ना तोहि देखन होउ ॥
६. मारी न पीसो पीसना, जो पीसो सो रीझ ॥
७. राम नाम को लूटि है, लूटि सकै तो लूटि ।
सगत कात पड़िताना, जब जान आवना लूटि ॥
८. माट बुतार्थ भाव सों, मो पै गया न जाय ।
भवि भैली पिउ ऊजला, रावि न सकी पाय ॥
९. पाँचो मोचत जात्रनी, होत हलीसों राग ।
सो मंदिर लाली पड़ा, बँटन लामे काय ॥
१०. बड़ा हुआ, तो गया हुआ, भैले पैड़ा राजूर ॥

सीरम-मदमाता पुष्पदल नहीं प्रत्युत शकाकुल^१ कली है, बोल^२ का शब्द बबि के मन में कोई भाव नहीं बघाता, न पावस की धनधोर घटा है न शरद् का चन्द्रातप, सारा वन उनको जलता हुआ-सा^३ लगता है। घरेलू जीवन में बबोर का मन प्रवरय लगा है और चक्की-चूल्हे की बातें उनकी कविता में अप्रस्तुत बनकर आ गई हैं, कही चीटी चावल^४ खे जा रही है, तो कही किसी के उपदेश में कुत्ते का भौंकना^५ सुनाई पड़ता है, वर्षा में जलनेवाली गीली लकड़ी^६, अन्न फटकने का मूष^७, सार्यकाल खाने का चर्वना^८, अनार की कली^९, खरतुआ^{१०} का दोष, पानी का बुदबुदा^{११}, भरता हुआ पात^{१२}, और मदिरा की दुकान^{१३} इन साक्षियों में अप्रस्तुत बनकर आये हैं। इन अप्रस्तुतों के विषय में पहली बात तो यह है कि ये मौलिक हैं—कदाचित् प्रथम और अन्तिम बार ही प्रयुक्त, दूसरे, इनका परिचय पाठक के मन में बड़ा प्रभावशाली चित्र खींच देता है, और तीसरी तया सबसे अधिक महत्व की बात यह है कि इस अप्रस्तुत योजना के लिए जिन शब्दों का प्रयोग है वे इतने स्वाभाविक और सपे हुए हैं कि अभीष्ट अर्थ में पूर्ण सफल हैं। चर्वना खाने वाला कुछ गोद में रख लेता है, कुछ हाथ में और कुछ मुँह में—गोद और हाथ, हाथ और मुँह में अन्तर ही कितना है, इसी प्रकार जो मर रहे हैं उनसे बचे हुए को धनिक दूर नहीं समझना चाहिए, 'गोरस फिर' में 'गोरस मारा-मारा फिर' का अर्थ है, पेड़ से अलग होकर गिरता हुआ पत्ता जिस प्रकार वायु के दबडर में पड़कर अपने मूल से अति दूर न जाने किस अज्ञात देश में पहुँच जाता है, अपनी खट-खट से कुछ कहता हुआ, गिरता-पड़ता बेसुच-सा प्रमाण, उसी प्रकार उस अलस-वृक्ष से अलग होकर दुनिया की हवा में भूला हुआ मायामुष

१. नालो घावत देखि कं, कलियाँ करं पुकार ॥
फूली फूली चुनि लिए, काहिह हमारी वार ॥
२. आम की डार कोइलिया बोलै, सुबना बोलै वन में ॥
३. बब की राही लाकड़ी, ठाडी करं पुकार ॥
४. चींटी चावल लै चली, बिच में निहि गइ वार ॥
५. कूकर ज्यों भूँकत फिरं, सुनी सुनाई बात ॥
६. बिरहिन मोदी लाकड़ी, सपचे औ धुंधुआय ॥
७. साधू ऐसा चाहिए, जंसा सूप सुभाइ ॥
८. अगत चर्वना कालेका, बहुत भुख भैं. बहुत गोद ॥
९. जानो कली अनार की, तन राता, मन स्वेत ॥
१०. सेंट बिगारी खरतुआ, सभा बिगारी कूर ॥
११. पानी केरा बुदबुदा, अत मानुष की जात ॥
देखत ही टिप जायगा, ज्यों तारा परभात ॥
१२. पात भरता यों कहै, मुनु तरवर बनराय ॥
अपके बिछुरे ना निहं, दूर परंगे जाय ॥
१३. गली-गली गोरस फिरं, मदिरा बंठि बिनाय ॥

जीव न जाने कितना झूठकर कहीं-का-कहीं पहुँच जाता है। कबीर ने 'साकतजन भ्रष्ट स्त्रान'^१ को एक साथ रसकर शक्तों के प्रति कितनी घृणा दितलाई है—यह किसी को 'कुत्ता' कहकर देखिए, आपको पता लग जायगा, अगर कुत्ता भूँगेगा तो क्या आप अपना रास्ता बन्द कर देंगे, उस नीच का तो काम यही है—टुकड़ेघोर, छुतामदी, इन्द्रियो का दास, नीचानुनोच^२ ।।

निषेध की साखियों में उपदेश कम है, व्यंग्य अधिक। व्यंग्य की रचना दृष्टान्त की सामग्री को विपरीत रूप देकर ही होती है, फिर भी दृष्टान्त की प्रपेक्षा व्यंग्य में अधिक घनिष्ठ है, वह जिस बात को रोकना चाहता है उसके विरोध का क्षीण श्रोता के मन में चुपचाप बो जाता है। कबीर का उद्देश्य या भूति-भूना का विरोध, ये इसके लिए यही साधन प्रपनसे है, अगर उपदेश देने लगे कि भाइयो पत्थर मत पूजो तो उनकी बात कौन सुनेगा, अतः वे कुछ जिज्ञासुपन की भावना से बोले—'खुना है, भाई, कि पत्थर की मूर्ति पूजने से ईश्वर मिल जाता है। यदि यह ठीक है तो घ्राण से मे भी पत्थर पूजा कहेंगा—यै एक बड़े से पहाड़^३ को पूजेंगा जिससे कि ईश्वर और भी शीघ्र प्राप्त हो जाय'। यह पत्थर पूजने पर एक व्यंग्य था, पत्थर के गुण (बड़ा-छोटा, मच्छा-बुरा) से उपासक सोचने लग गया, उसके मन की भ्रष्टा कपूर बात बई, यही कबीर का उद्देश्य था, उन्होंने भक्त को सोचने का कुछ अवसर दिया, स्वयं भी मानो कुछ सोचने लगे मन्द-मन्द मुसकान के साथ, और फिर बोले—'ससार कितना भोला है, बाहर पत्थर पूजने जाता है, घर की उस चक्की^४ को क्यों वही पूजता जो खाने को प्रन्न देती है—वह भी पत्थर है और बड़ा उपकारी'। व्यंग्य की यह रंगीली सिद्धी और नायो में तो प्रचलित थी ही, फर्माकाण्ड का विरोध उनसे पूर्व भी होना था, सम्भव है कबीर को ये चुटकियाँ परम्परा से ही प्राप्त हुई हों—

(क) नाम न रदा तो क्या हुआ, जो अन्तर है हेत ।

पतिव्रता बतिका भर्ष, मुख से नाम न लेत ॥

(ख) मूँड मूँडाए हरि मिले, सब कोइ लेहि मुँडाव ।

बार-बार के मूँडने, भेड न पैकुठ जाय ॥

(ग) ग्राए धोए क्या भया, जो मन मँस न जाय ।

मीन सदा जल में रहै, धोए बास न जाय ॥

(घ) पोयी पड़ि-पड़ि जग मुखा, पड़ित भया न कोय ॥

(ङ) भ्रातन मारे क्या भया, भुई न मन को आस ।

यद्यपि कबीर को शब्दों की खिलवाट से प्रेम न था फिर भी जब वे देखते कि भोग-सा खेल उनके प्रचार में समय हो खो-खा हो अवसर को हाथ से जाने न देते थे,

१. साकत-जन भ्रष्ट स्त्रान को, फिरि जवाब यति देव ।

२. पाहन पूजत हरि मिले, तो में पूजें पहाड़ ।

३. दुनिया ऐसी बाबरी, पत्थर पूजन जाय ।

घर की चकिया कोई न पूजें, जेहि का पीसा लाय ॥

साधियों में इस प्रकार के कतिपय सुन्दर उदाहरण हैं—

(क) माता तो कर में फिर, जीभ फिर मुस माँहि ।

मनवाँ तो दस दिसि फिर, यह तो सुमिरन नाँहि ।

(ख) करका मनका छोड़ के, मन का मनका फेरि ॥

(ग) तिन का तिन का से मिला, तिन का तिन के पास ॥

(घ) घर की नारी को कहै, तन की नारी नाँहि ॥

(ङ) कबिरा सोई पीर है, जो जाने पर-पीर ॥

स्वाभाविक एवं सशक्त अभिव्यक्ति के लिए कवीर ने जिस अग्रस्तुत सामग्री का चयन किया है वह शास्त्रीय दृष्टि में अधिक उपयुक्त न भी हो परन्तु उसमें यह सिद्ध अवश्य होता है कि रूप-रंग तथा गुण के सादृश्य के बिना भी प्रभाव-साम्यतुलना की मनोहर सामग्री प्रदान कर सकता है। निम्नलिखित उदाहरण हमारे अभिप्राय को स्पष्ट कर सकेंगे—

(क) तबोली के पान जूँ, दिन-दिन पीसा होय ।

(ख) फाटा फटिक पयाण ज्यो, मिला न बूझी बार ॥

(ग) काल लडा सिर ऊपर, ज्यो तोरण आया बींद ॥

(घ) काल अच्यता भडपसी, ज्यों तोतर को बाज ॥

(ङ) यह ससार कामड को पुडिया, बूंद पड़े धुल जाना है ॥

(च) रचक पवन के सागते, उठे नाय-से जायि ॥

तबोली के पान और राम-वियोगी में रूप-रंग तथा गुण का तो कोई साम्य नहीं, परन्तु परिपाक दोनों का एक ही होता है—पीसा पड़कर नष्ट हो जाना। फटिक पायाण तथा मन, काल तथा बार, काल तथा बाज, समार तथा कामड की पुडिया और नाग तथा बनावटी साधु में रूप-रंग का साम्य नहीं परन्तु गुण-साम्य तथा परिपाक-साम्य है, कवि का उद्देश्य उस गुण की ओर ध्यान आकृष्ट करना भी है जिसके लिए अग्रस्तुत वस्तु जगत् में प्रसिद्ध है, काल को एक स्थान पर बाज के समान भयानक तथा हिमक बनाया गया है दूसरे स्थान पर बार के समान पूर्णता प्राप्त कराने वाला अनन्य आचार, कवि का उद्देश्य एक स्थान पर बाज के समान त्वरित तथा प्रबल कहकर साथ ही काल को दुलहा के समान प्यार करने वाला अनन्य आचार भी बनवाना है। कवीर एक स्थान पर पर-नारी प्रेम को लहसुन के समान कहते हैं, उसके आरोपप्रद गुणों की दृष्टि में रचकर नहीं, प्रत्युत उसकी अवश्य फैलने वाली गन्ध की ओर सचेत बरके—भाप भरसक बचाइए, वह ससार को प्रगट हो आयगा—

पर-नारी की राखणो, जिसी रहसण की खानि ॥

खूँखूँ बैमि रसाइए, परगट होइ दिवानि ॥

कवीर के गीत

‘रमनी’, ‘सन्द’, ‘चौतीसा’, ‘विप्रमतीसी’, ‘कहरा’, ‘वसत’, ‘चाँवर’, ‘बेलि’, ‘विरहूली’, ‘हिरोला’ आदि गीतों के लेखक कवीर धर्मोपदेशक की अपेक्षा सम्प्रदाय-

- (क) महि अनास दुइ गड सेंबाया । चौद सुख दुइ नरी बनाया ॥
 सहस तार तैं भूरिन पूरी । अजहूँ विन कठिन है दूरी ॥
 कहाँह कबीर करम सौँ जोरी । सुत कुसुत विन भल कोरी ॥
- (ख) गज नय, गज दस, गज उनइस को, पुरिया एक तनाई ॥
 सातसूत, नौ गड बहत्तर, पाट लागु प्रविकाई ॥
- (ग) लम्बी पुरिया पाई छोन । सूत पुराना, खूटा तीन ॥
 सर लागे तेहि तीन सौ साठि । फसनि बहत्तर लागु गाँठि ॥
 खुर खुर खुर खुर घलै नारि । बँडि जुलाहिन पासवि मारि ॥

इस प्रकार के गीतों से हम यह निष्कर्ष निकाल सकते हैं कि कबीर ने जुलाहे का जीवन निकट से देखा था, आगामी गनाष्ट्री में इन गीतों से भारतीय दुनकरो से सुन्दर चित्र लिये जाया करेंगे, वस्तुतः अनभिज्ञात समाज का जितना सुन्दर चित्र कबीर में मिलता है उतना हिन्दी के किसी और कवि में नहीं। इन गीतों का कोई अर्थ है या नहीं, और जो है वह कितनी सीधेता से आया है—मह एक स्वतन्त्र प्रश्न है। जुलाहे के बाद कबीर का दूसरा दृश्य 'रहँटा' है, काल भी एक 'चक्र' है, और दैनिक जीवन भी एक धरणा है—वही पुरानी चीजों का फिर से आना-जाना, इसलिए रहँटा का चित्र देखकर कबीर 'रहँटा न होय भुक्तिकर बाता' लिखकर पाठक को कुछ सोचने की सामग्री देते हैं। 'ओइन मेरा राम-नाम में रामहि का बनजारा हो', 'खराम विनु तेरी के बँल भयो', 'अब हम जाना हो हरि-बाजी को खेल', 'अरे मन समझ के लादु लवनियाँ', साथी यह तन ठाठ तेंबूरे का, 'गगन घटा घहरानी, साथी गगन घटा घहरानी', 'मोरी चुनरी में पड गयो बाग पिया', 'नँहर में बाग लगाय छाई चुनरी', 'कीन रंगरेजवार रंग मोर चुनरी' आदि गीतों में भिन्न-भिन्न पेशों के सुन्दर सुन्दर चित्र हैं। इनमें रूपक भ्रमकार नहीं है, परन्तु मुद्रा रूपक जैसा एक काव्योत्तरसौन्दर्य अवश्य है, अलंकार भाव के अतिशय तथा स्पष्टीकरण के निमित्त प्रयुक्त होता है परन्तु यह सौन्दर्य, वातावरण तथा विस्मय का ही सहायक है। इन व्यवसायों के अतिरिक्त घरेलू जीवन, विशेषतः दाम्पत्य जीवन, की सामग्री से भी कुछ साम्प्रदायिक भावनाओं को सातिरेक बनाने का प्रयत्न है। दाम्पत्य जीवन का एक चित्र देखिए—

माई मोर मानुस अति सुजान, धधा कुटि कुटि करै विहान ।
 उठि बडे भोर आगन दुहार, ते बडो साँच गोबरहि डार ।
 बासी भात मनुस ले राग, बड घेला लै धानो जाय ।
 अपने सेयाँ बाँधी पाट, लै रे बेचो हाटे हाट ।

यह प्रोडावस्था के जुलाहे दम्पति का चित्र है। अब सीमाव्य-रात्रि को सखी-प्रेरित सकोच-शीला नवोढ़ा के मन का द्रव्य देखिए—

पिया-गिलन की आस रहौ कब लौ छरी ।
 ऊँचे नाँह चढ़ि जाय, मने लग्गा भरी ॥

पाँव नहीं ठहराय, चूँ गिर-गिर पड़े ।
 फिर-फिर चढ़ते सन्हारि, चरन भागे पड़े ॥
 भ्रम-भ्रम बहराय तो बहुविधि ठरि रहूँ ।
 क्षरम कपट मग घेरितो भ्रम में परि रहूँ ॥
 बारी निपट अवतारि तो भ्रमेनी बंदा है ।
 अटपट बाल तुम्हार मिलन कस होइ है ॥

अस्तु, ये मुद्रा-रूपक काव्य की दृष्टि से अधिक सुन्दर न भी हैं, परन्तु समाज का मनोहर चित्र उपस्थित करने में सफल है और कबीर के ज्ञानावरण का एक निश्चित परिचय भी इससे मिलता है ।

मुद्रा-रूपक धीरे उलटबांसी के बीच का एक सौन्दर्य और भी है जिसको अति-दायोमित की सामग्री से निर्मित कह सकते हैं, मुद्रा-रूपक में वर्ण तथा अवर्ण दोनों साथ-साथ रहते हैं, परन्तु प्रयुक्त सौन्दर्य में अवर्ण का अस्तित्व तो प्रत्यक्ष है, वर्ण की व्यर्थ समझा जाता है । इस सौन्दर्य की सामग्री भी कबीर के उसी समाज से आकर पाठक को उनके विषय की उपर्युक्त धारणा के लिए ही दाय्य करती है । सबसे अधिक चित्र विवाद के हैं । वही रजामी के सग श्वसुरालय आते-आते शोक पर ही विपदा होने-वाली नायिका है, कही नगर की कोतवाजी से परेगानी हूँ, तो एक नायिका अपनी ननद की दीप दे रही है कि तू मेरे पति के साथ सौभाग्यवती बन गई, परन्तु उसे सन्तोष इसी बात का है कि बहू स्वयं भी तो अपने पिता की एक पत्नी है —

ननदो मे ते विषम सोहागिनि, ते निदने सत्तारा ते ।
 आयत देखि एक सग सुतो, ते श्री प्रसन्न हमारो ते ।
 मोरे बाप के दुइ मेहररआ, भं श्री मोर जेठानी ते ।
 जब हय अइतीं रसिक के जय में तवहि बात जय जानी मे ।

अथ योनि-सम्बन्ध की यह अग्रप्रयुक्त सामग्री कबीर में बहुत उपलब्ध होती है, कहा जाता है कि यह परम्परा का प्रभाव है, जिसमें 'गोमास', 'प्रमर-बाहरी', 'बाल-रदा' के साथ 'बलात्कार' तथा माता, बहिन, पुत्री, भागिनेयिका आदि के साथ भोग की बार-बार चर्चा आई है और इन प्रसंगों के बड़े ज्ञान-प्राप्त के प्रबंध किये गये हैं । यदि यह सत्य भी हो कि कबीर तथा उनके गुरुओं का इन अश्लील बातों में कोई गहरा

१ सई के सग सासुर आई ।

× × ×

प्रबंध है ते पत्नी सुवातिनि, चोकि राह सई सग सई ।

२. गोमास मसपेनितय विवेदमर-बाहरीम् ।

कुचीन तमटु भन्ये इतरे कुलजातका ॥ (एठयोम प्रदीपिका)

३ गगायमनप्रोमध्यं तावरणं तपस्विनी ।

बलात्कारेण गृहीयात् तद्विधो परम वदम् ॥ (वही)

४ जनयित्री स्वतार च स्वपुत्री भागिनेयिकाम् ।

कामयन् तत्प्रयोगेन सद्यः सिध्येद्विहा सापक ॥ (प्रज्ञोभायविनिदचयसिद्धि)

५. २० डॉ० ८० प्र० द्विवेदी : कबीर, पृ० ५६ तथा ८० से ८४ तक ।

अभिप्राय है तो भी इस विषय में मतभेद का कोई कारण नहीं कि अप्रस्तुत रूप में आगत इस सामग्री से कबीर आदि के समाज तथा वातावरण का वास्तविक चित्र उपलब्ध होता है और यह भी स्पष्ट हो जाता है कि शिष्य बटोरने के लिए ये लोग किस सीमा तक झुक सकते थे। अस्तु, इन अटपटी बातों का मुख्य स्वर यही वामाचारी अथैव योनि-सम्बन्ध है, 'पुत्र बिद्याहल माता', 'बिटिया ब्याहल बाप', 'माय घरं पुत्र', 'मादरिया गृह बेटी आई', आदि प्रशस्तियों से कबीर का मन अघाता ही नहीं।

इसी प्रसंग में वे उलटवाँसियाँ हैं जिनका अटपटापन शिष्यों को धमकृत कर देता था और "अबू तो जोगी गुर मेरा, जो यहि पद का करं निबेरा" कहनेवाले कबीर की मभा में धारु जम जाती थी। इस सौन्दर्य के लिए पशु-पक्षी तथा वनस्पति ही अधिक बुलाये गये हैं, और प्राकृतिक वस्तुओं में अप्राकृतिक व्यापार का गहरा वर्णन है। कही 'मूस खिलाई एक सग' है, कही 'हस्ती सिंघहि पाय', कही 'खीझ के कोल पुत्र श्रोतरिया' कही 'तरवर एक मूल बिन ठाढ़ा' है, चीटी के पद में हस्ती बैठा है, बिल्ली इवान से विवाही गई है, सिंह सियार से उरता है—यह 'अद्भुत ज्ञान' इतना अधिक है कि ककरी और बाघ में विवाह होते देखकर मन्वी बरात में जाने के लिए तिर मुड़ा रही है। कबि के शब्दों से ही हमको सहमन होना पड़ता है कि 'देखि देखि जिय अचरज होय, यह पद बूझै मिरला कोय।' इन संकेतों में कितना सार है और इनको साहित्य में कौनसा स्थान मिलना चाहिए, यह विवादास्पद नहीं, साम्प्रदायिक दृष्टि से भले ही इन अटपटी बातों का कुछ मूल्य हो, आश्चर्य-भावना को जपाने मात्र के लिए प्रयुक्त होकर साहित्य में इनको आदर नहीं मिल सकता।

जैसा कि ऊपर भी कहा जा चुका है इन उलटवाँसियों में दो प्रकार का अटपटापन है—प्रकृति विरोध तथा विधि-विरोध, प्रकृति विरोध से हमारा अभिप्राय पशु-पक्षी तथा वनस्पति में उन व्यापारों के दर्शन से है जो उनके स्वभाव के प्रतिकूल हैं, जैसे बन्ध्या के पुत्र-जन्म, समुद्र में श्याम लगना, कुत्ते-बिल्ली का विवाह आदि, हमारा अनुमान है कि जो दृष्टान्त ब्राह्मण-आह्न में अमभव प्रमाण के लिए प्रयुक्त होते रहे होंगे उन्हीं को समझ दिखाने की कला, परम्परा से प्रभावित होकर, कबीर में आई है—श्रोता को आश्चर्य-मग्न करने मात्र के लिए। विधि-विरोध से यही अथैव योनि-सम्बन्ध मात्र समझना चाहिए, इसका एकमात्र आधार नारी है, जो इतनी उच्छुद्ध बन गई है कि योनि-सम्बन्ध में वह कुतिया या भैंस के समान ही स्वतन्त्र है, विवाह से पूर्व ही अनेक पुरुषों में उसका यह सम्पन्न प्राग्भ होता है—भाई तथा पिता आदि भी उसके लपेट में नहीं बच पाते। यह आश्चर्य की ही बात है कि कबीर ने गोमाम, वाखी आदि को, अटपटे अर्थ के लिए ही सही, नहीं लिया—यच मयार में से केवल भँधुन ही अप्रस्तुत बनकर आया है। कारण कदाचित् यह हो कि मास-मदिरा आदि का यदि अप्रस्तुत संकेत भी रहता तो कबीर का पथ बदनाम हो जाता, क्योंकि उस समय जनता इन मरारों का संकेतार्थ ग्रहण न करके प्रचलितार्थ ही लिया करती थी, और वामाचार के विरोध में गदाचार की दुन्दुभी उस युग का एक उच्च स्वर था, स्त्री और पुरुष के विभिन्न सम्बन्ध कबीर के शिष्य समाज में उस समय हेय न समझे जाते थे,

शक्ति-सम्बन्ध पर जो नियन्त्रण अभिजात वर्ग में है वह दूसरे वर्ग में शक्ति भी दिलाई नहीं देता ।

अन्तु कबीर की ललितवाचिणी प्रायः पहेली भी बन गई हैं, अमीर सुसरो की पहेलियों के समान ही कठिन परन्तु उनकी रोचक नहीं—

चलो जान देखौ एक नारी । तर गगनरि ऊपर पनिहारी ॥

चलो जान वह बाटहि जादा । सौजनहार के ऊपर लादा ॥

जाहन भरं सपेदो सोरो । लगम न चीन्है घरनि भी दोरो ॥

सोभ सरार दिया लं वारं । ससम छाँडि, संवरं लखारं ॥

बाही के रस निसुदिन राखी । बिष से बात कहै नहि साँची ॥

श्रीर उनका कल्पन बहुत अवैध सम्बन्ध जात होता है । कबीर के गीतों की यह विशेषता है कि वे जनता को चमत्कृत तथा आकृष्ट करने के लिए दृढ़ साम्प्रदायिक दृष्टिकोण से रचे गये हैं, नैतिक तथा उपदेश उनमें अस्वाद रूप से ही पिरोये ।

अन्तु निर्गुणी कवि

कबीर के अनन्तर हिन्दी में जो दूसरे निर्गुणी कवि दिखलाई पड़ते हैं वे कबीर से कम प्रतिभाशाली थे इसलिए उन्होंने कबीर के अनुकरण का ही कुछ प्रयत्न किया है, मानक, दादू, सहजो, घरनी आदि कबीर के उपजीवी ही हैं । इन कवियों की दो विशेषताएँ हैं । प्रथम, वे गीतों से ही अपने शिष्यों को समझाया करने से, द्वितीय इनमें साहित्य के वे पेश नहीं हैं जिनसे कबीर की भाँक जनी थी । इनके गीतों का सामान्य स्तर एक उदाहरण से जाना जा सकता है —

जीवन है दित चार, मज्जन करि खोजिए ।

सन मन धन सब बार सन्त पर खोजिए ।

सन्तहि लें सब होइ जो चाहै गो करे ।

धरे हाँ, पलटू हाथ लगे भगवान् सन्त से ने धरे ॥

इन कवियों के अधिनस्तर विचार और भाव कबीर से ही पाये हैं :—

(१) दुनिया ऐसे बरबरी, परपर पुजन जाइ ।

घर की चबरो बोजन पूजे, रोहि काँषासा खाइ ॥ (कबीर)

साधो दुनिया बाबरी, परपर पुजन जाइ ।

भनूक पूजे आत्मा बहुत माँगे, बहुत खाइ ॥ (भसूरदास)

(२) साकल बाधन का भला, बेसो भला चढाल ।

अचमाल अँ भोटियै, मानो मिनो गोपाल ॥ (कबीर)

बरनी पार उतारि है, घरनी कियो पुकार ।

माचन बाधन ना भला, भला भला चपार ॥ (घरनी)

(३) पानी बेरा बुदबुदा, अम मानस की जात ।

देखत ही छिपि जायँगे, रघो तारा परभात ॥ (कबीर)

जगत तरैया और की, सहजो टहलत नाहि ।

जैसे मोती घाँस की, पानी घेनुस नाहि ॥ (सहजोबाई)

- (४) गुरु घोबो, सिप कापडा, साबुन मिरजनहार ।
सुरति सिला पर घोइये, निकसं ओति अपार ॥ (कवीर)
सतगुरु घोबो जो मिले, दिल दाग छुझावै । (दादू)
- (५) कौन रंगरेजवा रंग मोर चुंदरी ।
पांच तत्त कं बनो चुंदरिया चुंदरी पहिर के लगै बढी सुंदरी । (कवीर)
साहेब मोरे दोन्हों ओलिया नई ।
तीन पांच मोरि ओलिया कं घुडो, लागी कुमति सुमति याही पाती ।
(परमदास)

- (६) एकै हाइ त्वचा मल मूत्रा, रघिर गुवा एक मूत्रा ।
एक बिन्दु ते सृष्टि रच्यो है, को ब्राह्मण को सूत्रा ॥ (कवीर)
एकै बाम्हन एकै सूत्र । एकै हाइ साम तन भूब ॥ (गरीबदास)

इस प्रकार के प्रसंगों को कोई इति नहीं हो सकती, क्योंकि निर्गुणियों में हमारे से सुनकर स्वयं वह सुनाने की कला विशिष्टता को प्राप्त हुई थी।

लम्बे-लम्बे रूपों की छटा भक्तिकाव्य की एक मुख्य प्रवृत्ति है, सगुण कवियों के समान कवीर के रूपक तो किसी साम्य पर आधारित हैं, परन्तु पलटू आदिके रूपको नौ देखकर हँसी आती है, सौन्दर्य का तो प्रश्न ही नहीं कोरी दिमागी वसुधैव कुटुम्बकम् पड़ती है, पलटू अपने एक रूपक में रामायण की कथा की सहायता से यह बतला रहे हैं कि साधक किन-किन गुणों के द्वारा अपना आचरण अच्छा बनाता हुआ दशम द्वार पर ब्रह्म का साक्षात्कार कर सकता है —

सील का अवध, सनेह का जनकपुर,
सस की जानकी ब्याह कीता ।
मगहि दुल्हा बने आपु रघुनाथ जो,
ज्ञान के मीर सिर बाँधि सीता ।
प्रेम बरतत जय धति है उमगि कं,
छिमा बिछाड़ जनबास दीता ।
भूप हुकार के मान को भवि कं,
धीरता धनुष को जाय जीता ।
सुरति और सबद मिति पांच भावरी फिरै,
माग सिन्दूर दिया राग जीता ।
सन्तोष दे दायजो, तत्त पुष्पाजली,
जनक जी नृद्धि विनवन्त कीता ।
बिहा है बिदा यह दिहा असोस है,
तोम और मोह से रहो रीता ।
दसऐ महल पर अवधपुर कोहबरे,
दास पलटू मूर्त राम सीता ॥

इस रूपक में मूत्रा का चमत्कार अवश्य है परन्तु साहित्यिक ओचित्य का ध्यान नहीं

रखा गया; 'सत्त' को 'जानकी' तथा 'बुद्धि' को 'जनक जी' कहने में भारी लिग-दोष है; 'मोहता' को 'मनूष', 'छिमा' को 'जनबाँस', तथा 'सन्तोष' को 'दासजी' कहने का कोई सादृश्य या साधारण नहीं है, 'स्नेह' का जनकपुर, 'जनक जी बुद्धि' तथा 'सत्त की जानकी' कहने का प्रसिद्धास यह होना कि स्नेह पर बुद्धि का घासन है और स्नेह से मत्त की जननि होती है, परन्तु ये दोनों ही निष्कारण गन्तव्य हैं। यह मीनद्वय शिष्यों को नमस्कृत होने हो कर सके साधक की दृष्टि से भी निर्दोष नहीं।

निर्गुणी सन्तों में दैनिक जीवन को ही सामग्री प्रायः उपलब्ध होती है; कबीर तक में शायद की सध्यावसी से रूपक बनाने की रुचि नहीं, फिर भी इस 'प्रतीक्ष' दोष का कुछ सामझो मिल जाती है—

संत-दरबार, तहसील-सन्तोष की,
कचहरी जान, हरिनाम-डका ।

रिद्धि और तिद्धि होइ हाथ बाँध खो,
बिबेक ने मारिके दिहा पक्का ।

मुक्ति तिर खोति के करं करियाव को,
दिहा बुडकार यह अबल बसा ।

भारि माया कहै धमस ऐसा जिहा,
दास बलदू ऊँहै हरीफ पक्का ॥

भ्राम्यमान रहस्यों के स्पष्टीकरण के लिए ये रूपक कहाँ तक सफल हैं, यह कहना भाग्य नहीं। 'रय-रूपक' द्वारा शरीर-रहस्य की व्याख्या की गई है—

भारमान रविनं विद्धि, शरीरं रयमेव तु ।

बुद्धि तु सारथि विद्धि, मन प्रवृत्तेव च ॥

इन्द्रियाणि हयानाहुर्विषयास्तेषु शोचताम् ।

आत्मेन्द्रियमनोयुक्ता बोक्तेरवाहुर्मनोविणः ॥

मूलकी सांख्यिक भी 'रय-रूपक' की सहायता से अपने विचार स्पष्ट क्रिया करते थे, पेटो का 'रय-रूपक' प्रसिद्ध ही है।

कबीरेतर निर्गुणियों से साहित्यिकता की अधिक भाषा भी नहीं की जा सकती, चमने न वाली का माधुर्य है और न रास और तुलु का ही ध्यान है, है केवल भाव या सन्ना प्रेम, जिसके सहारे ही वे शिष्य को रिक्त करने का विश्वास रखते हैं—

कहाँ से लाऊँ मधुरा बानी,
रोम्बे ऐसी सोऊँ विरानी ।

दिरघरत्नाल भाव का मुका,
राग फना ना जानत तुका ॥

कृष्ण काव्य

तामिल सन्तों द्वारा प्रादुर्भूत भक्ति-तरंगिणी जब रामानुजाचार्य की छाप से पवित्र घोपिन हो गई तो भागे चलकर अद्वैतवाद में अस्थापान करने वाले सभी आचार्यों द्वारा इसकी स्वीकृति अनिवार्य थी। निम्बाक तथा कृष्णस्वामी ने इस धारा को राधा-कृष्ण के गौरव से विभूषित किया। दक्षिण से इसका प्रवेश उत्तर में भी हुआ और देववाणी के साथ साथ लोकभाषा को इसने पुनः मण्डित किया। हिन्दी में, महावधि अनुसन्धान के आधार पर, कृष्ण काव्य के प्रथम रचयिता भक्त सूरदास हैं, परन्तु उनके काव्य में इतनी प्रौढ़ता है कि उसको प्रथम रचना स्वीकार करना उचित प्रतीत नहीं होता। वस्तुतः कृष्ण काव्य की तरंग ने सर्वप्रथम पूर्वी लोक-भाषाओं की भाँट बनाया था, सूर से पूर्व मैथिली में विद्यापति और बंगाली में चण्डीदास शिरोमणि कवि हो चुके थे, इनसे भी पूर्व जयदेव कवि देववाणी के माध्यम से राधा कृष्ण की सरस लीलाओं का रमास्वादन करा चुके थे। अतः कृष्ण लीला के सरस प्रचार का श्रेय पूर्व देश को है। परन्तु कृष्ण लीला का क्षेत्र ब्रज है अतः लीला कवि ब्रज में प्रायः प्राय करते थे और तद्देशीय संस्कृति को अनुकरणीय समझा करते थे, फलतः उनकी प्रादेशिक कविता में भी 'ब्रज' की छाप है—भाषा तथा संस्कृति दोनों की दृष्टि से। बग देश में 'ब्रज बोली' का जो नवीन साहित्य अनुसन्धान के फलस्वरूप प्राप्त हुआ है उसे हिन्दी कृष्ण काव्य से विच्छिन्न न मानकर सूरकाव्य की पूर्वपाठिका के रूप में स्वीकार करना चाहिए। उत्तर भारत के समस्त कृष्ण काव्य पर ब्रज की भाषा तथा संस्कृति की स्पष्ट छाप है, कोई आश्चर्य नहीं कि दक्षिण भारतीय भाषाओं में भी उधेव प्रवृत्ति दृग्गन् हो।

निर्गुणी भाषा-काव्य के प्रतिकूल सगुण साहित्य लीला-काव्य है अतः इसमें नैराश्य तथा निरसन के स्थान पर आशा-उत्साह तथा स्वीकृति का साम्राज्य लक्षित होता है। कृष्ण काव्य ने तो जीवन की सामान्य-से-सामान्य घटना को नारायण की लीला समझकर उसका सोल्लास गान किया है। कृष्ण काव्य जिन परिस्थितियों में विकसित हुआ वे विस्तार से अनुकूल न थीं अतः उनमें वस्तु और दृष्टिरोष दोनों की संकीर्णता आती थी—यदि कवि घर से बाहर जाता है तो केवल सुखभोग के लिए ही विषमता का सामना करने के लिए नहीं—फिर भी उसमें इतना उल्लास है कि पाठक एकरमता का अनुभव नहीं करता। प्रस्तुत की सीमा तथा अप्रस्तुत के वैधिय ने ही कृष्णकाव्य को मुक्तक, मधुर तथा हृद्य बना दिया है। सौन्दर्य-विधान के लिए कृष्ण-काव्यकार प्रत्यक्ष तथा साह्य दोनों का माध्यम ग्रहण करते हैं और अपेक्षाकृत साह्य अथवा परम्परा में निहित सौन्दर्य इस क्षेत्र में अधिक कृतकार्य हुआ है। परन्तु कृष्ण काव्य का सौन्दर्य अप्रस्तुत योजना तब ही सीमित नहीं, गीत की सान्द्रध्वनि तथा उक्तियों के तिरछे चमत्कार उसकी मनोरम अन्तःबुद्धि बनाते हैं। यदि कृष्णकाव्य

के स्वयंता सीता में इनने तन्मय न रहने तो उनकी कृति इतनी हृष्ट तथा सवेद्य न बन पाती ।

जयदेव

जयदेव कवि का 'गीतगोविन्द' ग्रन्थिष्य 'प्रवन्ध' सङ्गत भाषा में लिखा हुआ है, परन्तु इन काव्य में संस्कृत काव्यशास्त्र के नियमों का आग्रह नहीं है । द्वादश सर्गों के इस 'उज्ज्वल गीत' में रचना का मुख्य कलेवर संस्कृत वृत्तों के रमान पर राग-ताल-मन्त्रित तोहफों का है । कवि का उद्देश्य है अनुनाकूल पर राधा-भाव का रङ्ग-कैलियो का वर्णन, भागे चलकर 'वानुदेव-रति कैल-कपा' कहकर यह स्पष्ट कर दिया है कि 'रङ्गकैलि' का ग्रन्थिष्य 'विस्तार-रसा' ही है । दशावतार वन्दना में जयदेव ने 'हृत्त कत प्रते' द्वारा वत्सरागावतार के गीत गाये हैं । कृष्णावतार के तर्जि । अनुमान से जान होता है कि उस युग में 'आसीर-वामञ्च-वासी' के सम्मुख ही प्रेमान्धा राधा का निर्भर आसिगन करनेवाले, 'अनेक नारी रतिरम्भल' लासपी हरि की वामीजनीषित कीड़ाओं के 'कैलि-रहस्य' की व्याख्या का प्रयत्न ही हो रहा था, इनको 'प्रवृत्त' वता-वर इनके मंगलपरक आर्षे विये जाते थे, भविन-भाव का प्रवाह कुछ पीछे धामा और तीरहृष्ट तथा धर्मकृष्ण का समन्वय माने इन ही पूरा हो सका । जयदेव ने 'दशा-रुतिहृते हृष्टाय तुभ्य नमः' लिखकर कृष्ण को 'अपरीक्ष' माना है, परन्तु हृष्ट वो स्पष्ट हृष्ट ये उस समय न कह सके । उनके हरि 'मृष' हैं, वे चम्पन से लेकर 'सिपिलीहृत जयनदुक्ल' तक की क्रियाओं में 'साधारण प्रत्यय' का निर्वाह करते हुए 'अनङ्गकालकलितनमावत' होकर 'अमार-वासना-बद्ध भृङ्गना' राधा को हृदय पर पारत करते रहते हैं, 'गोपी-पीन पयोधर-मर्दन बन्धन-करुणशास्त्री' बिरह-विह्वल हीनर परिणी पर लोडते हुए मनमाली कामदेव के साथ प्रनाथ-विस्पृत हैं । समस्त काव्य में 'व्यासकृष्ण', 'कञ्जद्वारिना', 'ग्रन्थिष्यरिका', 'मृषा', 'रतिप्रीता', 'वीरवती' आदि नायिकाओं के भेद एवं समीप के नान तथा वियोग के प्राकृत चित्र देयकर इस काव्य की शृंगार का लोककाव्य कहने की ही इच्छा होती है । 'गीतगोविन्द' का मुख्य भावार्थ है 'मधुर दोमलकलन पदावली' एवं राग-ताल-समन्वित गीत, इन विशेषताओं ने इसकी 'अनतिग्रहे इत्यन् कटाक्षानम प्रवाता' को भी कुछ सह्य बना दिया है । वर्णन रति-कैलि तथा उसकी आधार एवं सहायक सामग्री का ही है, धन नायिका के धनो ना कलनापूर्वक मण्डन यहाँ उलभ्य है, 'रतिविपरीत' में नायक के हृदय पर नायिका ऐसी लगती है जैसे धन पर चपला, राना के अनुकूल-वचन अप्त हैं क्योंकि वे वदनमुद्यानिधि से निकले हैं, नायक एक ही साथ नायिका के पयोधररोरुन दुक्ल और उनके विरह को दूर कर देता है । कवि का निष्कर्ष है 'कामस्य वाया गति', और यह

१. उरसि मुरारे कपलितहारे धन इव तरलवताके ।

तद्विध पीते रतिविपरीते राजसि मुकुटविषाके ॥

२. यदन-मुपानिधि गतितममृतमिव रचय वचनमनुकूलम् ॥

३. मिरमिवापनयामि पयोधर-रोधन-मुरसि दुक्लम् ॥

कि रात्रि के मध्यकार में 'रतिविमुख दम्पति' को ध्रुवं रस की उपलब्धि होती है। अतएव उसने दम्पति-रस के ही गीत गाये हैं भले ही वे 'रहस्यमय' हों, क्योंकि यह हरि की केलि-खीड़ा है, शृंगार द्वारा भक्ति का यह प्रयत्न वस्तुतः 'रहस्यमय' ही है। इस प्रकार जयदेव कवि के प्रयत्न से 'भूतिमान् शृङ्गार' अर्थात् हरि की 'रह केलि' अन्ततोगत्वा 'केलि-रहस्य' में परिणत हो गई।

विद्यापति

मंथिल-लोकिल विद्यापति ने जयदेव कवि से आगे एक कदम रसा और लोका-रस के गीतों की रचना लोक-भाषा में ही की। उनकी पदावली जयदेव के समान मधुर और कोमल-कान्त है अथवा नहीं, यह एकपद अब नहीं कहा जा सकता परन्तु यह निश्चय है कि उसका प्रचार अनुकारों से अधिक है और इस प्रचाराधिनय का रहस्य 'भाषा' है, कवि इस रहस्य से अपरिचित न था, 'कीर्तिलता' में उसने अपनी भाषा पर सोल्लास गर्व प्रकट किया है—**बालचन्द्र बिज्जावई-भाषा। दुहु नहिं सगाई बुझन-हासा॥** जयदेव की सरस्वती राधा-माधव की 'रह केलि' तक ही सीमित रही, उनमें 'सहचरो' का स्थान है और 'गुग्धबधूनिकर' की भी चर्चा मात्र था गई है। वस्तुतः 'गीतगोविन्द' में अलौकिक लोकरस है अर्थात् लोकरस का वर्णन तो है परन्तु उसकी भौतिक परिस्थितिमा किसी बाल्यनिक जगत् की है—मानस के निभूत निकुञ्ज में रूप और वासना ॥ चिरविलास से ही निरव्यवृन्दावन की कल्पना हुई है। इसके विपरीत विद्यापति में पापियता का समावेश होता गया है, 'रतिलम्पट काग्ह' और 'अपूर्व वासा' के 'सुरति-विहार', 'केलि-कलावती' के अभिगार, 'गुप्त स्नेह', तथा 'प्रेम के मन्द परिणाम' के भावक गीत हैं। कुछ पद सरस्वतीन मंथिल समाज की बुद्धि के विषय उपस्थित करते हैं, 'कुल-गुन-गौरव' तथा 'पद्म-अपयज्ञ' की तुल्य के समान अवहेलना करने वाले नायक नायिका यहाँ राधा-माधव का स्वांग करते हैं, यमुना-तट, वृन्दावन, बघी-ध्वनि, नवल रास आदि का वर्णन अधिक नहीं, इनके स्थान पर वय सन्धि, सद्य स्नाता, मलशिक्ष, आदि की बहुल चर्चा है। उनका नायक वस्तुतः 'रसिया' है, वह चोरी-चोरी नायिका के पलंग पर पहुँच गया परन्तु उसकी आज्ञा पूरी न हो सकी क्योंकि बधू के पास सोने वाली सास जग गई थी, कभी वह 'देवदेवासिन'^१ का वेप बनाकर जटिला सास को ठग लाया, कभी नवीना विदेशिनी^२ बनकर राधा के द्वार पर पुकारने लगा। धनमेल विवाह का आभास अनेक पदों में मिलता है, कोई आश्चर्य नहीं कि परबीया-प्रेम या

१ दम्पत्यो निशि को न को न तमसि खीड़ाविमिथो रस ॥

२ जागत सास चलत तब कान ।

न पूरल आस विद्यापति भान ॥

३. गोकुल देवदेवासिनि आधोल, नगरहि ऐसे पुकारि ।

अरुन बसन पंन्हि, जटित बस घरि, कान्हू द्वार माझ ठार ॥

४. राइक निमट बजाओल सुन्दरि, मुनइत भद गेल साधा ।

ए नय-योवनि नबिन विदेसिन, आओ पुकारइ राधा ॥

अधिकतर उत्तरदायित्व प्रणमेत विवाह पर ही हो, 'मलपवयस' की नायिका और 'तद्वय-
काह' की बेलिका तो सोन्ताय प्रकट है, परन्तु नियन्त्रण की ओर में लेकर वापस जाने
वाली नायिका से जब हाट के लोग पूछते हैं कि यह तुम्हारा देवर है या छोटा भाई,
और नायिका 'पुरुष तिलक छन बालमु हमारे' कहती हुई उड़ी सीनें लेने लगती है,
तो पाठक उन्मत्त नहीं होता, सहानुभूतिवश वह 'धोरज घरहू त मिलत भुरारि' कह
कर उसको पर-पुरुष से मिलने का आश्वासन देने लगता है। यस्तु सामयिक परिस्थि-
तियों ने विद्यारति के काव्य में जीवन के विविध चित्र बसा दिये हैं, फलतः उनके पद
जयदेव के गीतों के समान सुष्ठु या देशकालातीत नहीं रह सकें और तद्गत वासना
प्रसङ्ग रूप में प्राण नहीं बन पाई।

लोक-जीवन के समन्वय से इन पदों में अनेक उत्तरेक बिन्दु तथा मार्मिक स्थल
उभारिष्ठ हो गये हैं। जयदेव ने 'एहू बेलि' का चित्रण किया है, यह ऊपर कहा जा चुका
है, उनका पाठक मायक-नायिका को 'बिभूत-निवृज्ज-मूह' में ही घुम्बन, नृत्य, विलास,
परिरम्भण या सम्भोग में तत्पर देखता है। उनमें जीवन की विविधता नहीं है, अतः
अभिप्रेति उत्साह या खेद से उत्पन्न केवल उन भावों की है जो 'मदनमनोरथ' या
'अम्बपदरजनि' हैं। परन्तु विद्यावति में परवासाप भी है तथा नीति भी, यदि यह नीति
श्रेम की भावना से असम्पूरा न मानी जाए तो भी इसमें मनोदशा की चित्रता तो
अपौरुष करनी ही पड़ेगी—

१. समय न भूझय घसकुरे जोर ।
२. ततहि धामोय दुहु लोचन दे, जनहि बेलि घर नारि ।
आसा लुबुधन न तेजए जे, हृषनक पाटु मितारि ॥
३. कुतबनि परम काँच समभूत ।
४. मल मन्द जानि करिष परिनाम ।
अम अवनम हुइ रहन ए ठाम ॥
५. हुठ तज माधव जएवा देह ।
राखए चाहिए गुपुत सनेह ॥
भमर कुसुम रमि न रह अयोरि ।
कैओ नहि वेकत करए निम जोरि ॥
६. जनिह एहन घनि बरम-वला सनि
से दिश कर अमिचारि ॥
७. अघिक चोरी पर सय करिष
एहे गिनेह न सोन ॥
८. पर-जारी पित्त न ऐसन रोनि ।
अमल निमूल-मय, न मानय नीनि ॥
९. बाम श्रेम दुहु, एकमन भए रह,
बसने की न कराये ॥

१०. एहि संसार सार धनु एक ।

तिला एक सगम, जाव भिय नेह ॥

विद्यापति में पदधाताप दो प्रकार का है—बवि का तथा पात्र का । बवि ने —

(क) तातल सैकत बारि-बिन्दु सम,

सुत-मित-रमनि-समाज ।

सोहै विसारि बन ताहे समरपिनु,

अब मभु ह्य कोन काज ॥

मायब, हम परिनाम निरासा ॥

(ख) जाबत जनम नहिं तुअ पद सेविनु,

जुअती मनि मयें भेलि ।

अमृत तजि हलाहल किए पोतल,

सम्पद अपदहिं भेलि ॥

आदि पदों द्वारा अपनी शृंगारपरक जीवन-धर्या पर अन्त में खेद प्रकट किया है जो इस बात का सूचक है कि उसकी पदावली में भक्ति-लेश नहीं प्रत्युत शृंगार-प्रवाह ही है । कुछ पद नायिका के मुख से निकले हैं, दूसरी के बहकाने में आकर^१ निज सर्वस्व छुड़ा देने के उपरान्त—जब कुलटा सहचरी के फुसलाने पर मुग्धा नायिका ने किसी पितृनु^२ के हाथ अपना कुल स्त्री धर्म बेच दिया प्रेमाभिधेय काम के बदले । इन गीतों में मौन रोदन है, पदधाताप है प्रायश्चित्त मात्र नहीं, क्योंकि कर्म-प्रधान हिन्दू सस्कृति में प्रायश्चित्त-मात्र से ही पूर्वकृत का क्षमन नहीं हो सकता उसका दाह्य फल भोगना ही पड़ता है—विशेषतः, कुलकामिनी तो पहली ही भूख में कुलटा^३ बन जाती है और तब न तो वह किसी को दोष दे सकती है और न किसी को अपना मुख ही दिखा सकती है । समस्त पदावली का पारिध्व सार केवल एक पद में ही संकलित मिल जाता है—

कबहु रतिक सयें धरसन होए जनु

धरसन होए, जनु नेह ।

नेह बिछोह जनु काहुक उपजए,

बिछोह धरए जनु देह ॥

१ तोहर धवन सखि, कएल आसि देखि,

अभिध-भरम जिय-माने ।

२ मभु सम बचन, कुलित सम मानस,

प्रथमहिं जनि न भेला ।

अपन चतुरपन पितृनु हाथ देल,

गरम गरव दुर गेला ।

सखि हे मन्द प्रेम-परिनाया ॥

३ कुल कामिनी छसौं, कुलटा भए गेसौं, तिनकर बचन सोभाई ।

अपने कर हम मूंड मुछाएल, कानु से प्रेम बढ़ाई ॥

सजनी दुर कह ओ परतप ।
 पहिलहि उपजइत प्रेमक भक्तुर
 दारन बिधि देल भंग ॥
 देवक दोष प्रेम जदि उपजए
 रसिक साथे जनु होय ।
 कान्ह से सुपुत नेह करि भव एक
 सबहु सितामोल मोय ॥

शुल स्नेह का यह पश्चात्ताप विप्रसन्न भृगार कहकर नहीं टाता जा सकता, इसमें सचारी निषेध ही नहीं है प्रत्युत सामयिक समाज का एक प्रसोभन दृश्य भी दिखाई पड़ता है ।

भृगार के सभोग पक्ष में विद्यापति का मन अधिक रमता है, मिलन और मिलन से पूर्व की माधन-सामग्री जितनी आकर्षक है उतना विरह या पश्चात्ताप नहीं । मिलन या सभोग के बिना जयदेव के 'गीतगोविन्दम्', लीलासुक के 'धीरुन्पुङ्गव-मृतम्' तथा रामानन्द के 'धी जगन्नाथवल्लभ नाटकम्' में भी अपूर्व हैं, 'वल्लभीकुच-कुम्भ-कुङ्कुम-मालि' 'मदसज्जबधूवसनापहारो' प्रभु तथा 'प्रतिपदि समुचित मनसिज वाधा', 'केसिविपिन' में प्रवेश करते हुई राधा की सीसा के मधुर गीत उन सभी कृदियों में उपलब्ध है । परन्तु विद्यापति-पूर्व रचनाओं में राधा और कृष्ण के पारस्परिक परि-भ्रम की आवश्यकता नहीं हुई अतः एक-दूसरे को आकृष्ट करने के लिए उनके रूप का वर्णन नहीं किया गया । इसके विपरीत विद्यापति के राधा और कृष्ण तो एक दूसरे को विसृज्य नहीं जानते, कृष्ण परपुरुष हैं और राधा परकीया नारी (भले ही राधा मनुष्या हो, क्योंकि परकीया वा धर्म 'परकीय पत्नी' नहीं, प्रत्युत 'ध-स्वकीय' नारी है), उनकी सीताओं का समस्त ध्येय (सहचरी नहीं) दूती को है, यदि वह न होती तो 'नवरति' की सारी कहानी असम्भव थी । दूती ने कृष्ण से राधा के रूप की भरसक प्रशंसा की, उद्दीप्त करके उसके मन को राधा के प्रति लुब्ध कर दिया, और दूती ने ही राधा के सामने कृष्ण के सभाध्य प्रेम का अत्युक्तिपूर्ण चित्र उपस्थित किया । अतः विद्यापति में उद्दीप्त सामग्री या ही प्राचुर्य है, रति-पूर्व, रत्यारम्भ, रति तथा रत्यन्त के चित्रों में से पूर्व-पूर्व के बिना विद्यापति को पसन्द आये उत्तरोत्तर के नहीं । 'कुरु पदुनमन वन्दन-सिधिरतरेण करेण पयोधरे' जैसा रत्यन्त का एक भी गीत विद्यापति ने नहीं लिखा । रत्यारम्भ में मन की साध^१ के विरल चित्र हैं, राधा का कमल-यम^२ के समान पर-पर वापिना और वसनापहरण करते ही राधा की साथी नहीं-नहीं^३ वस्तुतः रमणीय है,

१ सुख से जोपरि नागरि-नागर, बइसत नवरति साथे ।

प्रति भग पुम्बन, रस अनुमोदन, पर-पर काँपय राधे ॥

२ जइसे उगमग नलिनि नोर । तइसे अगमग धनिक सरोर ॥

३ नहि नहि कहइ नयन भर नोर । प्रति रहति राहि सयनक धोर ॥

प्रायः तो राधा अपनी सज्जा^१ को दोष देती हुई अपना मन मारकर रह जाती है। अभिसार के वर्णन में कवि ने नायिका के साहस का अंकन किया है, उसके मन की साथ नायक को उद्दीप्त करने के लिए पर्याप्त है, मन के मदन-महोदधि-वेग ने कुल-मर्यादा को डुबा दिया और 'कुल-गुन-गौरव'^२ तथा 'सति-जस-अपजस'^३ की तृणवत् अवहेलना करके नवयोवना कोमलाग्निनी राधा ने ग्रीष्म के असह्य ताप में अभिसार किया, गुप्त प्रेम की ऐसी ही विचित्र गति है।

रति पूर्व के चित्रों में विद्यापति अद्वितीय है, नायक और नायिका के रूप और जीवन के जिनने उद्दीपक चित्र इन्होंने प्रस्तुत किये हैं उतने इनके पूर्व या समकालीन किसी कवि ने नहीं, सस्कृत के कवि विशिष्ट लोक के विलासी चित्रण में सिद्धहस्त थे, परन्तु इन पदों में लोक-सामान्य का कामोत्प्लास दर्शनीय है, यदि सामाजिक पक्ष पर विचार न किया जाय तो लोकरम के ये चित्र कोमल कल्पना तथा सघुर अनुभूति में अपूर्व स्वीकार करने पड़ेंगे। नायिका के नखशिख का समस्त वर्णन नायक की मन स्थ भावना को उद्दीप्त करने के हो लिए है, और इस कार्य में उसको पर्याप्त सफलता मिली है। उद्दीपन के उद्देश्य से विद्यापति ने नायिका के उन्ही शरीर का मुख्यतः वर्णन किया जो कामोद्दीपक हैं, उन शरीरों का सुन्दर-से-सुन्दर चित्र खींचकर। सङ्क्षुब्ध दृष्टि से तो समस्त नखशिख इन पदों में उपलब्ध है परन्तु ध्यान देने पर जात होगा कि यौवन के मुख्य प्रतीक—काम को अनन्य उद्दीपक—वसोज युगल के अपूर्व चित्रों में विद्यापति की लेखनी कृतकार्य हुई है—

- (१) एके तनु गोरा, कनक-कटोर ।
- (२) कनक-कमल हेरि काहिन सोभ ।
- (३) कनक-सभ-सम अनुपम सुन्दर ।
- (४) बेकत कएल सुमेर ।
- (५) भसम भरल जनि सकर रे ।
- (६) नाल कमल दुइ आधा ।
- (७) बाल बयोपार, गिरिक सहोदर ।

- १ पहिलुक परिचय, प्रेमक सचय, रजनी-प्राप्त समाजे ।
सकल कला रस सँभरि न भेते, खेरिनि भेलि मोरि ताम्रे ॥
- २ तपनक ताप तपत भेलि महितल, तातल बालू दहन समान ।
चड़त मनोरथ भागिनि चलु पथ, ताप तपत नहि जान ।
प्रेमक गति दुरवार ।
नविन जीवनि धनि, चरन कमल जनि, तइओ बएल अभिसार ।
कुल-गुन-गौरव सति-जस-अपजस, तूनकरि न मानए थाये ।
मन मधि मदन महोदधि उछल, बूझल कुल मरजादे ॥

(८) केहरि ननि गजकुंभ विदार ।

(९) ते पिर पद्म पयोधर भार ।

(१०) पराधर उखटल ।

(११) फल उपहार पयोधर देई ।

(१२) कनक-वेत जनि पडि गेल हीमा ।

(१३) कुचभय कमल कोरक जल मुदि नहु,

घट परखेल हुताशे ।

दाडिम तिरिफल गगन बसत कह,

सम्भु गरल कह पासे ॥

इन १५ प्रस्तुतों को निम्नलिखित ५ वर्णों में रखा जा सकता है—

(क) गौरवर्ण के लिए—कनक

(ख) विद्यालता " " —गिरि, यजकुम्भ

(ग) उभार " " —घट

(घ) आकार " " —शीफल, कटोरा, सम्भु

(ङ) बोधलता " " —कमल

यद्यपि 'शाल-पयोधर, गिरिक सहोदर' में अत्युक्ति हो मुख्य है, और 'पहिल बहरि-सम पुन नखरग' कहकर कवि ने स्वागत से प्रगिष्ठा तक यौवन का विप्रणु भाव किया है, फिर भी यह स्पष्ट है कि नायिका के सम-वस्त्र के वर्णन में उगकी दृष्टि रूप, रंग, आकार तथा स्पर्श सभी गुणों पर है—रस तथा गन्ध का प्रश्न नहीं पाता । पयोधर के उभार को यौवन को भाग मानकर विद्यापति ने सबसे अधिक रचि इसी गुण के वर्णन में दिखाई है । प्रस्तुतों के लिए पुराण से जो सामग्री आई है उसमें, पाठक का ध्यान 'कनक-सम्भु' पर अवश्य जायगा । ऐसा प्रतीत होना है मानो 'कनक-सम्भु' सम अनुपम सुन्दर तथा 'सम्भु गरल कह पासे' आदि चरणों द्वारा पयोधर-द्वय को सम्भु से अधिक बताकर हम कवि ने दोनों पर एक चलता हुआ व्यंग्य भी किया है—यहाँ दो-दो सम्भु है तुम्हारे सम्भु अधिक सुन्दर (कनक), अधिक मुडील, सजीव तथा रसप्रद ।।

नसंशय में सर्वाधिक वर्णन तो 'वीन पयोधर' का है, रचि की दृष्टि से दूसरा स्थान 'हरिलहो न हियपासा' (=मुख) को मिला है क्योंकि विद्यापति रूप के कवि है और नायिका का रूप उत्तम 'मानन पनिम सती' है और युवती का रूप 'कनक तिरि' को लजाने वाला 'कुच-भदल' । यदि रूप के साथ-साथ रस में भी ऊँच का अनुपम होता तो 'सारंग-नयन' यदुना चित्रण के विषय बनते, परन्तु विद्यापति का शृंगार प्रकृत है बिहारी के समान शारंग नहीं, अतः कुच-कुम्भ के चित्रण में वे जितने विशिष्ट हैं उतने ही 'नयन-पकज' के निरूपण में मन्द । हिन्दी के कवियों में विद्यापति को प्रतिष्ठा 'कुच युमल' के चित्रण के लिए है ।

विद्यापति का प्रस्तुत-विधान बहुत उपायुक्त है, इसमें मन को उद्घोष करने

की पूरी योग्यता है; पुरानी सामग्री को नवीन रूप से सजाकर मन लुभाने की कला में विद्यापति दक्ष थे—

(क) यौवन का प्रकाशन नेत्रों की मादकता से होता है। कविषो ने नेत्रों को मधुर बतलाया है और मादक लोचन को मदसिक्त मग्न भी कहा जाता है, विद्यापति ने उस रूप का चित्र ही खींच दिया उनकी मादकता को सक्रिय दिखाकर—

मधुर मातल उडए न पारए,

सइआओ पसारए पाँखि ॥

वे उड़ने के लिए पल फैलाते हैं परन्तु उड़ नहीं पाते, मादकता से छूटे हुए।

(ख) नायिका ने विपरीत रति में नायक का मुख चूम लिया। नारी का मुख चन्द्र होता है और पुरुष का सरोज, चन्द्र आकाश में स्थित है अथोमुख, और सरोज पृथ्वी पर निवास करता है ऊर्ध्वमुख, प्रतिदिन ही तो मुनानिधि उल्लसित होकर सरमिज के चूमन को सालावित रहता है—उसका अधरामृत पान करने के लिए। एक दिन उसकी आशा पूरी होगई, नायिका ने अपने उपरिस्थ अधोमुख चन्द्रानन से नायक के अधस्थ ऊर्ध्वमुख सरमिज-वदन का चिर चूमन किया—

पिथ-मुल सुमुखि चूमि तजि शीत ।

चाँद अधोमुख पिबए सरोज ॥

रूप और यौवन के वर्णन की समस्त सामग्री पुरानी है, प्रायः साहित्यिक परम्परा से सम्प्राप्त, उसमें न तो लौकिक प्रभाव है और न मौनिकता, क्योंकि विद्यापति किसी विशेष परम्परा के कवि हैं, अपना ही मार्ग निरालकर उस पर चलनेवाले नहीं। परन्तु वे पुरानी सामग्री को नवीन ढंग से सजाना जानने हैं, यही कवि की सफलता का रहस्य है। विद्यापति ने एक अंग की समानता एक प्रसिद्ध अपस्तुत में कम बनाई है, कई अंगों का सहिलष्ट चित्र पाठक के मन को मोहने के लिए प्रायः उपस्थित किया है। यह उनके सफल वर्णन की एक शैली है —

(क) मुग्धा नायिका ने अचल से अपने स्तनों को ढक लिया, फिर भी वे अधस्तुले रह गये—शामी-जन के मन को कथोदने के लिए। कवि की कल्पना है कि मुमेरु पर्वत पर शारदीय घन-राजि को पवन ने अस्त-व्यस्त कर दिया—

उरहि अचल भाँपि अचल, आध पयोधर हेर ।

पौन पराभव सरद घन जनि, बेकत कएल मुमेरु ॥

(ख) तन्मावती नायिका ने बाहुलता से अपना चन्द्रानन छिपा लिया, परन्तु उस गोरी-गोरी मुखांगों से न तो उसका मुख छिप ही सका और न उधरा ही रहा—हाँ, सज्जा की जालिमा तथा गहज सौन्दर्य अवश्य दर्शकों को लुभाने लगे—

आध बदन-नासि विहँसि विखाओलि,

आध पीहँसि निग्र बाहु ।

निछुएक भाग बलाहक भाँपल,

निछुए गरासल राहु ॥

ग) मुग्धा नायिका शरीर पर केवल एक अस्त्र धारण किये हुए सड़ी थी।

प्रकम्पमान् उसकी चार दायें बायें से हो गई, राज्या आई और उसके मन को अस्त-व्यस्त करने लगी, कमनीय कलेवा से उसका रेशमी वस्त्र छिन्नक गया। प्रव कया करे, उसकी छाती खुली हुई है, नेत्र मूँदकर झटपट सकोचशीला ने दोनों हृषेणियों से अपनी छाती को ढकने का प्रयत्न किया। उस समय ऐसी दोभा हुई जैसे स्वर्ण के शम्भु पर किसी मन्त्र ने दो कमल और दस चन्द्र, सम्पूर्ण में, चढ़ा दिये हो —

अम्बर विघट्ट भ्रुकामिक कामिनि,

कर कुच भाँपु सुधन्दा ।

वनक-सभु सभ अनुपम सुन्दर,

दुह पक्क, दस चन्द्रा ॥

विद्यापति में इस प्रकार के चित्रों की लड़ी लगी हुई है, इनकी उत्प्रेक्षा प्रसन्नकर कहकर टाका नहीं जा सकता, वे दम कवि की सफलता के रहस्य तथा उसकी कल्पना की रमणीयता एवं सम्पन्नता के मापक हैं।

यौवन के प्रति विद्यापति में भोग की सासना चित्रित है, इसलिए उसका वर्णन उद्दीपक है, परन्तु रूप से कविके मन में वासना भी जगती है तथा वह प्रभाव-मुग्ध भी हो जाता है। वासना के जगने से उन वर्णनों का प्रावर्भाव समझना चाहिए जिनमें भागों का सादृश्य दिखाकर उनके दर्शन से मन की व्याकुलता का उल्लेख किया गया है—

(क) तनसुक सुवसन हिरवय सागि ।

जे पुरण देसाव तेकर भाग ॥

(ख) तिन बान भदन तेजत तिन भुवने

अवधि रहल दसो बाने ।

विधि बड दारुन बभए रसिकजन,

सौपल सोहर नपाने ॥

(ग) बिनकर एहीन सोहायिनि सबनि ने,

पाघोल पदारथ धारि ॥

(घ) एहीन सुन्दरि मुनक आपरि पुन पुनमत पाव ।

(ङ) हेरतिहि हृदय हुनए पचबाने ।

(च) मेघ बात सयें तडित-सता जनि,

हिरदय सेत दई गेल ॥

यौ मन युवती-आश के आलोक से व्याकुल हो जाता है वह कभी विरहिन नहीं रह सकता, क्योंकि मसार में रूप की कोई इयता नहीं, शत रज और यौवन के प्रकुल में रहने वाला मन सदा प्रतापर से व्याकुल रहेगा। इसीलिए विद्यापति ने, कदाचित् प्रभ्वास द्वारा मन में सौन्दर्य मुख्य होने की प्रवृत्ति जगाई और वे नायिका को देखकर उसके प्रति वासना-निर्भवन आश्चर्य तथा उल्लास के भाव रखने लगे—

(क) बतेक जनन विहि आवि समारल, देखत नयन सरूपे ।

(ख) आज देखत जनि, के पतिआएत, अपुरब विहि निरमान रे ।

(ग) कामिनि कोने गढ़लो ।

(घ) ए सखि पेसल एक अपरूप ।

सुनइत भानवि सपन-सरूप ॥

(ङ) सपन कि परतेख, कहिए न पारिए, किए नियरे किए दूर ॥

ऐसे स्थलो पर प्रायः वह सौन्दर्य है जिसको रूपकातिशयोक्ति कहते हैं। परन्तु विद्यापति आलंकारिक चमत्कार से ही सन्तुष्ट नहीं रहे, अप्रस्तुतो के प्रयोग से भी वे एक अपूर्व भाव व्यञ्जना कर सके हैं, 'पल्लवरज चरण जुग सोभित गति गजराज क भाने' का तो पीछे अनुकरण हुआ परन्तु विपरीत रति के 'कुतूहल' पूर्ण निम्नांकित चित्र की सरमता धाज तक अनुत्तनीय बनी हुई है—

तडित-लता तल जलद समारत, आतरि सुरतरि-धार ।

तरत तिमिर ससि-सूर गरासल, चौदसि खसि पड़ु तारा ॥

प्रवर ससल, परापर उत्तदन, धरनी डगमग डोले ।

खरतरि वेग समोरन सचर, चचरिगन कर रोले ॥

मानो एक तूफान आ गया। बिजली (नायिका) के नीचे जलधर (नायक) और बीच में आकाश-गंगा (मुक्ताहार), सूर्य (नायक का मुख) और चन्द्र (नायिका का भ्रान्त) को भ्रमकार (नायिका के केशपाश) ने ग्रस लिया, चारो दिशाओ से तारे (शृंगार के मोती तथा कुमुद) टूट-टूटकर गिरने लगे, घम्बर (वस्त्र) लुप्त हो गया, पर्वत (स्तन-युग्म) उलट गये, पृथ्वी (नायिका के निरुद्ध) डगमगाने लगी, वेगवती भभावात (वीर्य ह्वास) चल रही है, और चचरीक-गण (करखनी) कोलाहल कर रहे हैं।

रूप-वर्णन की विद्यापति ने यही एक शैली नहीं अपनायी। चमत्कारी कवि यह तो कहा करते हैं कि उपमान नायिका के भ्रमों से सौन्दर्य में सम्मिश्रित हो गये और यदि सम्भव हो सका तो कही छिग भी गये, परन्तु विद्यापति का रूप मुख्य नायक स्वयमेव नायिका के प्रति इस प्रकार का प्रलाप करने लगता है तो उसकी भावना में अनुभूति की साचाई कुछ अधिक जान पड़ती है—

बचरी-भय घामरि गिरि-कन्दर, मुख-भय चाँद घकासे ।

हरिन नयन-भय, सर-भय कोकिल, गति-भय गज धनबासे ।

सुखरि, किए मोहि सँभासि न जासि ।

तुम डर इह सब दूरहि पलायल, तुहुं पुन काहि डरासि ॥

यद्यपि अप्रस्तुत सामग्री परम्परा-प्राप्त ही है, फिर भी प्रलापानुभूति के कारण उसकी योजना अधिक निखर आई है। इसी प्रकार विरहिणी नायिका का सारा रग फोका पड़ गया, उसकी कान्ति मन्द है, उसका भग प्रत्यग मुरझाया हुआ है, खली-मुख से इस विरह का अपूर्व वर्णन सुनिए, विरह में भी उद्दीपन की सज्जा छिपी हुई है—

सरदक ससधर मुखरवि सोपलक, हरिक लोचन-लोला ।

पेसपास लए चमरि के सोपलक, पाए मनोमव-पोला ।

माधव जानत न जोवति राही ।

जतबा जकर तेले छलि सुन्दरि से सब सोपलक ताही ।

यदि अग्रस्तुतों की गीनिकता पर विचार किया जाय तो विद्यापति की रचना में उनकी अधिकता नहीं है, लोक-जीवन में उन्होंने प्रस्तुत सामग्री ली है अग्रस्तुत नहीं, अग्रस्तुत के लिए तो वे परम्परा के ऋणी हैं—यद्यपि इस सामग्री का उपयोग कवि ने मौलिक शैली पर किया है। लोक-जीवन के कुछ ही अग्रस्तुत देखे जा सकते हैं—

- (क) साधोन-धन सम भर नु नयान ।
- (ख) कुलवति-धरम कांच सम तुल ।
- (ग) नलिनी दल निर, चित न रहत धिर ।
- (घ) सुजनक प्रेम हेम सन तुल ।
- (ङ) जइसे इषमग नलिनिक नीर ।
तइसे इषमग धनिक सरोर ॥
- (च) समिध-सागर तुहु से राहि ।
- (छ) चोर-रमनि धनि मन-मन रोमई मवर बदन छिपाई ।

विद्यापति की रचना में कुछ कमकारी साग रूपक भी हैं। अनुभूति-प्रवाह में वत्पना का केवल विशेषमता के लिए स्थान मिला है, परन्तु सकल्यों की सृष्टि अग्र-स्तुत-योजना में अधिक तत्पर रही है। यथा प्रेमोदधि में हिलोरें जातेवाली नायिका अनुभूतिमयी होने के कारण यह समझती है कि सदाबधि उसने प्रेमरस का आस्वादन ही नहीं किया—

सखि, कि पूछति अनुभव भोय ।
से हो पिरित अनुराग बलानिष्ट, तिल-स्मित नूतन होय ।
जनम अबधि हम रूप निहारत, नयन न तिरपित भेल ।
से हो मधुबोल खवनहि सुनत, छुति-पथ परत न भेल ।

ऐसा समझना मूल है कि वह भ्रष्टा है, परन्तु यह अनुमान लगाना होगा कि वह प्रेमलीला है, तृप्ति के साथ उसकी अनुभूति का भी विस्तार होता जाता है। इसके विपरीत दूसरी नायिका प्रिय की प्रतीक्षा में कामना करती है कि उसके आगमन पर अपने शरीर से ही वह उसका मगल-स्वागत करेगी, यहाँ सकल्यों की सघनता ही साग रूपक का कारण बन गई है—

पिछा जब आघोष ई मनु मेहे ।
मगल जतहु करख निज देहे ॥
कनक कुम करि कुच जुग रात्रि ।
रूपन धरख कानर देह आँसि ॥
बेदि बनाघोष हम अपने शंकपे ।
भाड करख ताहे सिकुर निछोने ॥
चरति रोषव हम धरख नितम्ब ।
ग्राम-गल्लव ताहे निकन-मुझप्य ॥

‘त्रिबनि-तरगिनि पुर दुयस्य जानि, मनसय पन पठाऊ’, ‘किनल कलहाई लोचन प्राये’, ‘कचन गदल हृदय-हृषितार’, ‘लोचन-नीर तटिनि निरमाने’ आदि में रूपकों का

कारण मनोरथ-मकनन या सकल-सघनता नहीं प्रत्युत कवि की स्वात्मकारिक प्रवृत्ति है, यहाँ नायक या नायिका के मुख से ये पद निस्सृत नहीं हुए प्रत्युत किसी अन्य (कवि या द्वयी) के द्वारा इसका प्रकटीकरण हुआ है। नायक-नायिका की सकल-सघनता में रूपक वस्तुतः रमणीय बन जाते हैं, और यदि अनुभूति का सम्पर्क भी हो तब तो हृद्यता निस्सदिग्ध है, क्योंकि अनुभूति ही हृदय को स्पष्ट करती है और दृश्य स्पर्श का ही नाम रमणीयता, हृद्यता या सौन्दर्य है। युवावस्था एक अमरबेली है और इसका आस्वाद्य फल उरोज-युग्म है, नायिका ने इसी भावना को लेकर कितनी मार्मिक शिकायत की है—

आसक लता लगाओल सजनी, नयनक मोर पटाप ।

से फल भव तरुनत भेल सजनी, चाँचर तर न समाप ॥

सबकर पहु परदेस वसि सजनी, आयल मुमिरि सिनेह ।

हमर एइन पति निरवय सजनी, नहि मन बाढप नैह ॥

एक बार खिन्ने होकर उसको अपने यौवन पर ग्लानि हुई, उस पद में रूपक तो नहीं परन्तु प्रप्रस्तुत सामग्री प्रस्तुत की अनुभूति को तीव्रतर करने में समर्थ है—

(क) सरसिज बिनु सर, सर बिनु सरसिज, औ सरसिज बिनु सूर ।

जौवन बिनु तन, तन बिनु जौवन, औ जौवन प्रिय बूरे ॥

सति हे, मोर घड बँव बिरोधी ।

महन-वेदन बड, पिया मोल बोलछड, अबहु देहे परबोधी ।

(ख) अकुर तपन-ताप यदि जारव, कि करव बारिद मेह ।

ई नय जौवन बिरह गभाओव, कि करव से पिया गेह ।

हरि हरि के इह बँव कुरासा ।

मिथु निकट जब कठ सुखाएव, के बुर करव पियासा ॥

विद्यापति का एक पद 'कत न वेदन मोहि देसि मवना' निश्चय ही जयदेव के निम्नलिखित छन्द का छायाभाव है—

हृदि बिलसता हारो नाथ भुजङ्गमनायक

कुवलय-दल-श्रेणी कण्ठे न सा गरलघृति ।

मलयजरजो नेद भस्म प्रियारहिते मयि

प्रहर नहरभ्रान्त्याजङ्ग ! मुया किमु पावसि ॥

मनुष्य कृति में नायक की उक्ति द्वारा यह कल्पना की गई है कि कामदेव नायक पर इसलिए प्रहार करता है कि उसमें उसको 'हर' की भ्रान्ति होती है—नायक का हार, कुवलय-दल-श्रेणी, मलयजरज से कपल संपर्कार, विपद्बि तथा भस्म का साहचर्यजनित अनुमान होता है। अनुकरण रचना में विद्यापति ने घनेक परिवर्तन कर

१. यक्षोभ-युगल को विद्यापति ने अन्यत्र भी यौवन का फल बतलाया है—

(क) प्रथम निरिफल गरव गमओलह, जौ धुन गाहक आबे ।

गेत जोउन पुनि पलटि न आबए, केवल रहै पछतावे ॥

(ख) फल उपहार पयोधर देखई ॥

दिये। यह विरह नायिका का है नायक का नहीं—काम कामिनी को अधिक सताता है कामुक को कुछ कम। सतानेवाला देव 'अनघ' नहीं प्रयुक्त 'मदन' है, विरह का सताप उद्दीपन से ही तो बढ़ता है। नायिका का चन्दन, चुनरी, बेनी, फूलमाला, माँग का टीका, मिन्दूर-विन्दु, कस्तूरी-लेप, मुकुटाहार इन सबमें मग्ग, बघछाल, जटाभार, मुर-सरि, इन्दु, ललाट-भावक, कालकूट तथा फणपति की भ्रान्तिमदन को हो सकती है, और दोनों का नाम एक है—वामा तथा वामदेव। नाम और रूप के सादृश्य में यदि मदन बर्क गया और शक्तिभर सताने लगा तो आश्चर्य ही क्या है? विद्यापति के इस गीत में स्वाभाविकता है, पाप-परिवर्तन से भ्रान्ति अधिक संभव लगती है, नाम की भ्रान्ति रूप की भ्रान्ति में अधिक सहायक है। वस्तुतः चित्र के समान उक्ति में भी विद्यापति प्रपूर्व है। उनकी लेखनी में अनुकरण की भी मौलिक बना देने की शक्ति है। अनु-भूति की मजीबनी ने उनकी रचना को समर बना दिया है, उनके वर्णनों में पूर्वापर सगति की सफल कला है, व्यंग्यायं ने अभिधेयार्थ को चमका दिया है। नायिका ने पद्माग से नायक को देखा—वाम अर्धांग से, काम का तपार हुआ और मग्गय ने उसके मन को व्याकुल कर दिया, कुसुम घर भी प्राणों को पीड़ा पहुँचाने लगे, कान्हू को सभी तो देखते हैं परन्तु कामदेव अपने एक बास का भी उन पर प्रयोग नहीं करता, फिर मूक पर एक साथ पाँच-पाँच बाणों का यह निर्मम प्रहार क्यों? क्या मुक्तो भवता समभक्तर—

मनमय तोहै कि कह्य जनैक ।

दिठि घरराय परान एए पीठसि, ते तुम कोन बिबेक ।

दाहिनि नयन विमुन गन बारल, परिजन बामहि ग्राय ।

प्राप नयन-कोने जब हरि देखल, तँ भेष भल परमाव ।

पुर-बाहिर यव बरत गतागत, के नहि हेरत बान्ह ।

तोहू कुसुम-नर कतहु न सचर, हमर हृदय पंचवान ॥

विद्यापति की पदावली स्वकीय सगीत, माधुर्य तथा विज्ञान से पाठक को परीभूत करने के साथ-साथ तत्कालीन समाज के भीने चित्र भी उपस्थित करती है, अनमेत विवाह के फणस्वरूप बालक-पति को भौकनेवाली तल्ली भार्या पर-भुरप गामिनी बनी और कुल्पा तथा अत्यवस्था पत्नी से अमनुष्ट तल्ल वनषट, राजकीयि एव भुरमुट में मन मसोसकर रह गया—“जिनकर एहनि सोहाबिनि सजनि ने, पाचोख पदारप चारि”, “मृनमति धनि पुनमत जन पावे”, “काहिक सुन्दरि के ताहि जान, आकुल कए भेष हमर परान” “ततहि पाचोख दुहु लोचन दे, जतहि भेषि वर नारि ।” ऐति-काल में पति की अनुपरिपति (परदेय-गमन या अन्यत्र कार्य-व्यस्त रहने) में नारी पर-पुरुष की इच्छा करके विषयगामिनी बनती थी। परन्तु मिथिला के इस समाज में वय, रूप या युग के कारण अनमेत विवाह को इस दुराचार का उत्तरदायी समझना चाहिए। बालक-पति से अमनुष्ट रखणी को कोई भी दूनी धोरज घरह त मिलत मुरारि कहहर फमना सकनी थी। और पुरुष के धमिकारी स्वभाव का कारण पत्नी की प्रसुन्दरता है, यदि घर में सुन्दरी युवती को छोड़कर भी कोई पुरुष वरनारी-गमन

करता है तो वह निन्दनीय माना गया है—'जनिक एहन, कामकला सनि, से किप्र कर वधिभार ।' सम्प्रदाय के रूप में परकीया-प्रेम का प्रादुर्भाव अन्य परिस्थितियों में हुआ होगा, परन्तु सामाजिक आवश्यकता के रूप में इसका उत्तरदायित्व असम विवाह पर है। आयु रूप अथवा गुरु के वैपश्य में जाया-पति परस्पर में दाम्पत्य-धर्म का पालन नहीं करते, अतः मन्मथ का वेग उनको विषयवासी बना देता है। पूर्व देश में परकीया का इमीलिए इतना महत्त्व रहा, पदावली साहित्य का तो प्राण ही परकीया है, पीछे उदात्त बनाने के लिए इस पर साम्प्रदायिक रंग चढ़ाया गया। जयदेव में सामाजिकता नहीं है इसलिए स्वकीया-परकीया का विचार व्यर्थ है, परन्तु चण्डीदाम में विद्यापति की परम्परा की ही गहराई है। चण्डीदास ने वासना को सूक्ष्मतर बनाया है और परकीया-प्रेम में भी एकनिष्ठता पर जोर दिया है, कुछ कारणों से यदि परकीया (अनूढ़ा) प्रेम बन जाय तो एकनिष्ठता से उसका प्रेम ही दिव्य बन सकता है, क्योंकि स्वकीया का भी तो अभिप्राय अनन्यता ही है, चण्डीदाम ने इसी अनन्यता को दिव्य-प्रेम का साधन माना है—'परकीया-प्रेम का तिरस्कार करके वे प्रायश्चित्त नहीं करते प्रत्युत अनन्यता से सोधकर उसको पवित्र करने के वे पद्यपाती हैं। चण्डीदास का प्रीति-मय इमीलिए एक साधना-मय बन गया है, इसमें वासना नहीं रही, भौतिकता का भ्रन्त हो गया, और पाप-पुण्य की भावना लुप्त हो गई, उनकी प्रेमसी उनकी गायित्री है वेदमाता ॥ समान पवित्र, उनका प्रेम आत्मममर्षण है—सभी सकल्प-विकल्पो से परे, स्थिर, अनन्य तथा तादात्म्यपूर्ण। सुखमूलक दुःखावसायी 'पिरीति' को 'परम-करम, लोक-चरचा' से चण्डीदास ने इमीलिए उच्चतर माना है कि इसमें निःशेष आत्मममर्षण है—

कलकी बलिधा डाके सब सोके, ताहाते नाहिक दुख ।

सोमार लागिया कलकेर हार, गलाय परिते सुख ॥

सती या असती तोमाते विदित, भाल मन्द नाहि जानि ।

कहे चण्डीदास पाप-पुण्य मम, तोमार घरण छानि ॥

कविवर रवीन्द्र ने इसी प्रेम को भादस मानकर 'देवता रे प्रिय करि, प्रियेरे देवता' कहकर इसकी प्रशंसा की है। जयदेव में जो राधा 'सत्सार-वासना बद्ध-भूढ-खसा' की ही मूर्ति थी वह विद्यापति में 'कुलकामिनी' होकर भी 'कुलदा' बनी, चण्डीदाम ने उसको हृदयमय ज्वाला की मूर्तिमयी प्रतिमा बना दिया, सूर ने इसी चण्डीदामीय भादस को अनाया है, क्योंकि उनके समय तक प्रेम का यह निराला पन्थ साम्प्रदायिक रूप धारण कर चुका था, इसलिए वासना तथा कलुष अपने प्रकृत रूप में भव स्थान न पा सकने थे।

सूरदास

अष्टछाप शिरोमणि सूरदास का व्यक्तित्व अनेक सभावनाओं का विषय है, अन्धत्व, सगीन-प्रियता तथा सम्प्रदाय-परिवर्तन उनके जीवन को कल्पनोर्वर बनाये हुए हैं, उनकी अनेक कृतियाँ मानी जाती हैं परन्तु प्रसिद्धि मूर-सागर के ही कारण है, समस्त जीवन ब्रज प्रदेश में बिताने के कारण वे तत्कालीन ब्रज-महृति के अनन्य प्रतीक कहे जा सकते हैं।

मूरदास के जन्म-संवन तथा जन्म-म्वान के विषय में अग्नि वाद-विवाद को म्यात नहीं, वे १६वां शती के प्रथम चरण में प्रवर्तित हुए थे और अपने जीवन से उन्होंने पश्चिमोत्तर ब्रह्म प्रवेश को प्रतिष्ठित किया था। यद्यपि विद्वान् उनका जन्म ब्राह्मण या कर्मा-नयी गृह कुल में मानते हैं, परन्तु एक म्यन् पर कवि ने अपने को जाट कहा है—समय है किसी प्रति में 'जाट' के स्थान पर 'माट' पाठ हो, यह निश्चय है कि उनकी उच्च-शिक्षा का सौभाग्य न मिला था। अथे वे जन्म से वे या नहीं, इस विषय में भी एक निष्कर्ष नहीं है, परन्तु मूरमागर की रचना के समय वे नेव-हीन^१ थे।

विनय-वण्ड—यह प्रसिद्ध है कि आचार्य बल्लभ का शिष्यत्व ग्रहण करने से पूर्व मूरदास मक के रूप में विख्यात हो चुके थे, उनका नाम सुनकर ही आचार्य ने उनको बुलाया था और साथ ही और सन्त-सभ में दीक्षित किया था। यह दीक्षा मूर को पुनर्जन्म है, आचार्यिक भाषा में मूर को पुनः दृष्टिमान हुआ। दीक्षा-पूर्व की जीवनी बड़ी रोचक है, इसके दो रूप हैं, दीक्षा से पूर्व पञ्च जीवन, तथा भवन-जीवन से पूर्व समारो^२ जीवन।

समारी जीवन के अनेक सकेन मूर-मागर के विनय-वण्ड में उपलब्ध हैं—

(क) अब कैसे पंथत मुख रथि ?

जैमोद कोइपे तैमोद सुनिए, कर्मन भोग अभाये ॥६१॥

(ख) श्री बागवत मुनी नहि सवननि, गुरु गोविन्द नहि चीनी ।

भाव-भक्ति बड़ हृदय न उपजी, बन विषया में दीनी ॥६५॥

(ग) जनम तिरानीई सी लागी ।

रोम-रोम, नल-तिल ली मेरे, महराप्रथि बू साणी ॥७३॥

(घ) जग में जनमि बाप बहुत कोन्हे, आदि-अन्त ली सब विपरी ।

मूर पतित, तुम पतित-उधारन, अपने विरह की लाज परो ॥११६॥

(ङ) बालापन सेतत ही खोयी, जुवा विषय-रम माने ।

बूढ़ भए सुवि प्रगटी मोहीं दुखित पुकारत ताते ।

सुतिन तज्यो, निवसतयो, भ्रात तज्यो, लख लें स्वय भई न्यारी ।

मेवक न सुनत, चरन-गति बाकी, वैन भए जनघारी ॥११८॥

(च) इन्द्रो-रत-बस भयी, अमन रह्यो, जोइ बह्यो सो कीनी ।

मेव-यम-अत, जप-तप-सवय, साधु-सय नहि चीनी ॥१२६॥

१. ऐसे कुपति जाट मूरज कीं ग्रभु बिनु कोउ न घात । (११६ मूर सागर)

२ कृष्ण पदों में इस बात का संकेत है :—

यह जिय जानि के, अथ, भववास ते, मूर कामी-कुटित सरन आयी । (१)

मूरदास ली बहा निहोये वैननि हूँ की हानि । (१२५)

मूरजदाग मन अपराधी, लो बहूँ धिगरायी । (१६०)

३ भजनरहित बूढ़त समारी । (११२)

(छ) जनम तो वादिहि गयो सिराह ।

हरि-मुमिरन नाँह मुख कीसेवा, मधुवन बस्यो न जाइ ॥१५५॥

(ज) तीनों पन में भक्ति न कीन्हों, बाजर हूँ तें कारी ।

अब आयो हों सरन तिहारो, ज्यों जानों त्यों तारो ॥१७८॥

(झ) ऐसी अघ, अधम, अविवेकी, छोटनि करत खरे ।

विषयो भजे, विरक्त न सेए, मन घन-धाम घरे ॥१६८॥

(ञ) मैं थछू करिबे न छाईयौ, या सरीरहि पाइ ।

तऊ मेरो मन न मानत, रह्यो अघ पर छाइ ॥१६९॥

इन उद्धरणों से ऐसी भी गन्ध आ सकती है कि ये मूर ने दीनता के आवेश में लिख दिए हैं इनमें पद-सत्या^१ १८६ में गिनावे गये अवयुगों की पूर्वसीटिका ही है वास्तविकता नहीं, अन्यथा सब दोषों को अपने में बसाकर भी कवि मन्त में "प्रोगुन और घटत हूं मो में, कह्यो सूर में खोरो" न कहता, अपने वास्तविक और सम्भाव्य दोषों की विस्तार तथा प्रसार से गणना दण्ड का मूल बनकर भक्ति का प्रथम सोपान बह-सानी है क्योंकि इसमें अहंकार^२ का दमन होना है । किन्तु उक्त गन्ध आवश्यक नहीं । मूर की ये पंक्तियाँ प्रात्यक्ष्यात्मक ही हैं, भले ही इनमें ऐतिहासिक सत्य न हो । मूर जीवन के चौथेन में ही भक्ति की ओर धावसर हुए थे, पिछले तीन^३ पदों के कर्मों से समनुष्ट होकर और अपने जो चारों ओर से अमहाय समझकर, उनकी स्त्री और पुत्र थे, सम्भवतः उनकी मृत्यु हो गई होगी—'तयों' से ऐसी ध्वनि भी निकलती है, मार्द-वन्धु भी अपने-अपने राग में मस्त थे, तब पतित मूरदास पतिन-यावन की वरण शरण में गये । यदि इन पदों में आत्मनिरति न होकर माया के सामान्य कृप्रभाव का ही वर्णन होता तो इनमें बन्दी के पदों जैसी क्षुब्धमग्नता या सुखसो के विनयपरिवर्तनमूर्त पदों जैसा पारमार्थिक चित्र ही रहना, जीवनी की अनुभूत्यात्मक छवि न मिलती । यह उसी विषयान्ध जीवन से विनृप्णा थी जिसने मूर के मन को मय डाला और दीक्षा से पूर्व ही वे इतने प्रसिद्ध हो गये कि महाप्रभु बल्लभ की छानने मिलने की आवश्यकता हुई ।

मूर का भक्त-जीवन भी विनयके पदों में प्रतिफलित मिलता है । पतिन-यावन की वरण में प्राप्त समय मूर बूढ़ थे, सप्ताह को भोग चुके थे और पीका जानवर छोड़ चुके थे । 'मागर' के अतिरिक्त कृतियाँ यदि मूर की हैं तो इससे पूर्व के जीवन में रची गई हाथी, 'साहित्य-महरी' का जीवन में निर्माण हुआ होगा—उस प्रवृत्ति का प्रच्छन्न प्रभाव अल्प तरु चलता रहा । भक्त मूर ने अरु या अर्थ के वितरणा में मन लगाया हो, यह सम्भव नहीं । मूरदास विरक्त होकर भक्त बने और उनकी निर्गुण भक्ति की प्रेरणा मधुगुण पथ प्रथिक् पमन्द आया । विनय के पदों में भक्त-वन्द्य भग-

(१) प्रभु नू हो तो महा अधर्मों । (१८६)

(२) हमना जहाँ तहाँ प्रभु नाहीं, सो हमना क्यों मानों । (११)

(३) तीनों पन में भक्ति न कीन्हों "। (१७८)

यान् के निर्गुण रूप को 'निरालम्ब'१ बताकर सुमम सगुण रूप का ही गान है, इसलिए ये पद कबीर के पदों से स्पष्टतः अलग हो जाते हैं, यद्यपि समार को क्षणभङ्गता, लोक का स्वार्थ तथा माया का प्राकृत्य कबीर की-सी शब्दावली में ही वर्णित है—

- (क) वेदया केरा पूतरा, कहै कौन तो बाप । (कबीर)
 पनिका-मुत सोभा नहि पावत, जाके कुल कोऊ न पिता रो । (सूर, ३४)
 (ख) तय कोउ कहै तुम्हारो नारी, योको यह सन्देह रे । (कबीर)
 इहि साजनि मरिए सरा, सब कोउ कहत तुम्हारो हो । (सूर, ४४)
 (ग) एक बनक ब्रह्म कामिनी दुर्गम घासी बोध । (कबीर)
 प्रतर रहत बनक-कामिनि की, हाथ रहेगो पचिबी । (सूर, ५६)
 (घ) गुरु गोविंद दोनो छडे, काके साधू पाँय । (कबीर)
 गुरु गोविंद नहि चीनो । (सूर, ६३)
 (ङ) कस्तूरी हिरदय वसै, मृग हूँ बन भाँहि । (कबीर)
 ज्यों मृग कस्तूरि भूले, नु तो ताकं पास । (सूर ७०)
 (च) माता, पिता, बन्धु, सुत, तिरिया सब न कोई जाइ सका रे । (कबीर)
 माता, पिता, बन्धु, सुत तो लगि, यौ तयि निहिनी काम । (सूर ७६)
 (छ) कागद सब धरती करौ, सेखनि सब बनराइ । (कबीर)
 कागद धरनि, करंइस लेखनि, जल-सागर मति घोरै । (सूर, १२५)
 तुलसी के पदों से इन पदों का बहु भावा में साम्य है, क्योंकि सूर और तुलसी दोनों ही सगुण उपासक थे, दोनों को ही वेद-शास्त्र की परम्परा सुनम हो गई थी। इस समय तक सूर ने दशावतार के गीत गाये हैं, कृष्ण-मात्र का ही आग्रह उनमें नहीं, भक्ति मूल्य तो दास्य भाव की है परन्तु अब तब दूसरे प्रकार भी साक्षित है—
- (क) ज्यों दूती पर-उधू भोरि कै, लं पर-गुह्य दिखावै । (४२)
 (ख) ज्यों धातक अपराध कोटि करै, मातु ॥ माँ तेड । (२००)
 (ग) अनुभवो जानही, बिना अनुभव कह्य प्रिया जाको नहीं चित्त जोरै । (२२२)

कृष्ण के गोपाल नाम का बहुत प्रयोग सूर ने इस खण्ड में किया है, परन्तु दूसरे प्रयोगों की भी प्रासंगिक चर्चा है, भगवान् का पुराणोक्त पतित-पावन रूप उनको बार-बार याद आता है, कुछ मुख्य पद तो रामनाम२ को लेकर ही हैं और भगवान्

१ रूप-रेख-मुन-जर्जित भुगलि विनु निरालम्ब कित पावै ।

सब विधि अयम विचारहि ताने सूर सगुन पद गावै ॥ (२)

२ राम भक्तवत्सल निज बानी । (११)

कहा कनो जाके राम धनी । (२६)

वहत हं प्राये जधिहं राम । (१७)

राम न सुमरियो एक घरी । (७९)

शुभत राम नाम के प्रक । (६०)

हमारे निर्धन के धन राम । (६२)

का 'माधव' नाम तुलसी के समान सूर में भी मिलता है विशेषतः माया के प्रसंग में—
 शायद इसलिए कि 'माधव' 'मा' (लक्ष्मी अर्थात् माया) के 'धव' (स्वामी) है, 'माया-
 पति' और 'माधव' समानार्थी नाम है।

भक्त सूरदास की विचार-धारा का संक्षिप्त उल्लेख इस प्रकार होगा। भगवान्
 निर्गुण भी है, जैसा कि वेद-शास्त्रों में कहा गया है, परन्तु उनका सगुण रूप
 अधिक ग्राह्य है, वह माया या लक्ष्मी का स्वामी है, वह धवनार नेता है भक्तों के
 उपकार के लिए, उन धवतारों में सबसे मनोहर कृष्ण धवतार है, दूसरे नम्बर पर
 राम-नाम है। यह कहना सम्भव नहीं कि यह क्यों विशेष^१ जाता है, परन्तु उसकी कृपा
 के बिना कुछ नहीं होता, वह अपने भक्तों की ठिठार्ह सहा है और स्वयं बिना मित्रता
 करता है, जाति, गोत्र, कुल, नाम^२ आदि का उसके सम्मुख कोई मूल्य नहीं, परन्तु
 जहाँ प्रह्लाद है वहाँ भगवान् नहीं है। वेद-शास्त्र^३ में भगवान् के दीनदयानु तथा
 करुणानिधि रूप का वर्णन है। यह भगवान् भक्ति से प्रसन्न होता है, बर्म या ज्ञान की
 अपेक्षा नहीं करता। यदि कनक और कामिनी का मोह छूट जाय तो मन की तुष्टि
 भगवान् में लग सकती है, अन्यथा प्रतिशङ्क मायु धीत रही है—भक्तों हाथ से धला
 जा रहा है। जीवन का यह फल है कि स्वकीय मह को त्यागकर उसी भक्त^४ राशि
 में मिल जाय। इन पदों में वेद को प्रमाण भी माना गया है भगवान् के विषय में, परन्तु
 वेद की उपेक्षा भी है कर्मकाण्ड और ज्ञान को तुल्य समझकर। इस समय तक सूर-
 काव्य सामान्य भक्त—सामान्य सगुणोपासक कृष्ण-भक्त है, उसमें भगवान् की भक्त-
 वत्सलता, करुणा तथा दया है, भक्ति का सर्वोच्च स्थान है, स्वकीय वैश्य है और मोक्ष
 की कामना है।

यदि विनय के पदों को बला की दृष्टि से देखें तो हमारा ध्यान कुछ साग

१ माधौ जू यह मेरी इक गाइ । (५१)

माधौ नेकु हृदको गाइ । (५६)

माधौ जू ही पतित तिरौमनि । (१६२)

२ वेद-अभिपद्य जासु कीं निरगुनहि बतावैं ।

सोइ सगुन ह्वै मद की दावरी बंधावैं ॥ (४)

३ यह गति-मति जगैं नहि कोऊ, किहि रस रसिक टरै । (३५)

अविगत गति फलनामय तेरो, सूर बहा कहि गायैं । (१०४)

कीन भति हरि कृपा तुम्हारी, सो स्वामी, समुझी न परी । (११५)

४ जगत-पिता, जगदीश, जगत-गुरु, निज भक्तनि को सहत ठिठार्ह ।

विनु बदले उपकार करत हैं, स्वार्थ बिना करत निगार्ह ॥ (३)

जाति, गोत्र, कुल, नाम गत नहि रक होइ के रानी । (११)

५ दीन-कणु हरि, भक्त-कृपानिधि, वेद-पुराननि गाए (हो) । (७)

६ सोत-उत्तम, सुल-दुल नहि मानैं, हर्ष-सोक नहि सांचैं ।

जाइ समाइ सूर वा निधि में, बहुरि जगत नहि नाचैं ॥ (८१)

रूपों पर प्रबल्य जाता है, कबीर के निर्जीव रूपको के समान भक्त सूरदास ने भी ऐसे रूपक लिखे जो उनके सामाजिक ज्ञान को तो प्रबल्य बनाते हैं परन्तु महनीय व्यक्तित्व की झलक नहीं देते। इन रूपकों के दो वर्ग हैं। एक वर्ग तो लोक-शास्त्र के शब्दों से बनाये गये रूपकों का है जो तत्काल ही कबीर का स्मरण करा देते हैं; "हरि के जन की प्रति ठकुराई" (४०), "तुम्हरी माया महाप्रबल, जिहि सब जग बम कीहों हो" (४४), "चौपरि जगत मटे जुब बोले" (६०), "जनम साहिबी करत यो" (६४), "हरि, हौं सब पतितन पतिनेदा" (१४१), "भाबी सो लिखहार कहावे" (१४२), "हरि, हौं ऐसी प्रमल कयापौ" (१४३), "हरि, हौं सबपतितनि को राजा" (१४४), "हरि, हौं महा भवभससारी" (१७३), "प्रभु जू योंकीहो हम खेती" (१८५) प्रायः सब इसी वर्ग के हैं। इनका उद्देश्य तो भक्ति ही है, परन्तु साधन लोक ज्ञान है—लोक-शास्त्र का परिचय है, वेद-शास्त्र का अध्ययन नहीं, यही कबीर के रूपकों से समझा जा सकता है। इनके विपरीत तुलसी के साव रूपकों में वेद-शास्त्र की आधार-शिला सर्वत्र उपलब्ध है, विमल-सङ्घ में कम-से-कम चार रूपक तुलसीय वर्ग के भी हैं, "माधौ जू, यह मेरी इक गाइ" (५१), "माधौ, नेकु हटकी गाइ" (५६), "अब भूत राम-नाम के भक्त" (६०), "अब मैं नाच्यो बहिन योगास" (१५३), अथवा धार्मिक परम्परा से सुपरिचय प्राप्त किये बिना इस कला की रचि सम्भव नहीं।

विनय-सङ्घ में कुछ ऐसी पक्तियाँ हैं जिनका भाव-साम्य उत्तररवित्र पन्तिपों से है, परन्तु कला का रूप दोनों स्थलों पर एक ही नहीं है। यह वैषम्यनिष्ठ साम्य सूर के विकासमान व्यक्तित्व का ही सूचक है, विनय-सङ्घ की रचना के सूरदास में और पुष्टिमार्गी सूरदास में अन्तर स्पष्ट है—अपि दोनों व्यक्तित्वों में शक्ति उपपत्ति है किन्तु शक्ति का मार्ग उभयत्र एक ही नहीं। उदाहरणों से अधिक स्पष्ट हो सकेगा—

(क) माया बेसत ही नु यई ।

ना हरि-हित, ना तू-हित, इनमें एकौ तीं न भई ॥ (१०) (विनय-सङ्घ)
दूँ में एकौ तीं न भई ।

ना हरि मिले, न गूह सुख पाये, वृथा बिहाइ गई ॥ (विनयोत्तर सङ्घ)

(ख) सूरदास भगवत-भक्त बिनु ज्यौं अजति-जत छीनी । (१५) (विनय-सङ्घ)
भक्ति के जस ज्यौं तन छोजत, खोटे कष्ट तिलक भर मातहि ॥ (७४) (वृथा)
तिर पर मोच, नीच नहि चितवत, आयु घटति ज्यौं अंजन-पानी ॥

(१४६) (वृथा)

रहिरी भानिनि, माल न कीजै ।

यह जीवन धनुरी की जल है, ज्यों घोषात सँग यों दीजै । (विनयोत्तर सङ्घ)

(ग) मोघ्यो दुष्ट हेम तस्कर ज्यौं, भनि अतुर मति-मद ।

लुब्ध्यो स्वाद मोन-सामिध ज्यौं, अवतोर्यो नहि फद ॥

ज्वाला-प्रीति प्रगट तन्मूल हठ, यद्यो पतय तन जाइयो ।

विषय-यसक्त, भक्ति-अध-व्याकुल, तबहुं कछु न मैभाइयो ॥

(विनय, १०२)

मोहो जाइ बनक-कामिनि-रस, ममता-मोह बढ़ाई ।

जिह्वा-स्वाद मोन क्यों उरझ्यो, सून्नी नहीं फँदाई ॥ (विनय, १४७)

(घ) ऊँचो मनमाने की बात ।

जरत पनग दीप में जँमे, प्री छिरि छिरि लपटान ।

बरपा बरसत निसादिन ऊँचो पुहुमी पूरि अघात ।

स्वानि-बूँद के काज पपोहा छनछन रटत रहान ॥ (विनयोत्तर खण्ड)

विनय के पदों में माया से विरक्ति है, परन्तु उत्तरपदों में माया को लोना ममस्पर्शर उसका स्वागत है। तीसरे उदाहरण में जिह्वा-स्वाद से धानिप की ओर आकृष्ट मोन का पन्धे में पड़ जाना, स्वापक पतंगे का दीपक पर जन मरना आदि विषयात्मक अर्थों जीवों की माया-भुग् बुद्धि को बठाकर विरक्ति का प्रयास करते हैं, विनयोत्तर काल में इस आसक्ति को बरणीय मानकर इसकी सराहना है—जिसका मन जिसमें लगा हुआ है वही उसके लिए परम प्रेय तथा अपूर्व प्रेय है, दूसरे की रचि से उसके मन की आलोचना नहीं हो सकती। प्रथम उदाहरण में विनय तथा विनयोत्तर शब्दावली का अन्तर तो नहीं है, परन्तु विनयखण्ड के अनुसार माया न तो परमात्मा में लगने देती है और न जीवात्मा को आन्ति देती है इसके विपरीत विनयोत्तर काल में कवि की दृष्टि जीवन में दो ही उद्देश्य समझती थी—या तो भगवान् की लोला समझकर ससार में विचरना करना या सामान्य जीवों के समान ससार में बाँस करना—माया को यहाँ कोई भी स्थान नहीं मिला। दूसरा उदाहरण दृष्टिकोण को बिल्कुल स्पष्ट कर देता है, जीवन अजनिगत जन के समान प्रतिक्षण छीजता चला जा रहा है इसका सदुपयोग कैसे हो, पहिने कवि समझता था कि 'भगवन्-भजन' ही सर्वश्रेष्ठ उपयोग है, परन्तु अब उसका विचार बदल गया है जीवन या यौवन योगाल ने हमको दिया है तब जिस प्रकार वे इसका उपयोग चाहें, करें, हमको क्या प्राप्ति है, सम्भव है राना के समान हमसे भी वे इस यौवन को विरह में बितवाना चाहते हों, ठीक है नापद यही सनकी दृष्टि है, यही सनकी दृष्टि है, जिसे हम दुःख समझते हैं वह भी उनका विशेष दान है। 'त्वदीय वन्दु गोविन्द, तृम्भमेव समर्पये' की यह आस्तिक भावना लीला-काव्य का मुख्य स्वर है, जो मूर की विनयोत्तर रचना में स्पष्ट दृष्टिकोण होता है परन्तु विनय के पदों में उसका अभाव है।

विनय के पदों में मूर की रचि कुछ खिलवाव की भी रही है। सारग राग में सारगगाणि भगवान् की स्तुति में 'सारग' शब्द का १२ बार प्रयोग है। मिल-मिल अर्थों में (पद सख्या ३३)। साग रूपों में राग सम्बन्धों (पद सख्या ४०, १४१ तथा १४४), नारीजन के वस्त्र सम्बन्धों (पद सख्या ४४), पद्म जीवन सम्बन्धों (पद सख्या ५१ तथा ५६), चौपड़ सम्बन्धों (पद सख्या ६०), 'साहिबों' सम्बन्धों (पद सख्या ६४), 'निशहारे' सम्बन्धों (पद सख्या १४२), 'अमल' सम्बन्धों (पद सख्या १४३) तथा सेनो सम्बन्धों (पद सख्या १८३), पारिभाषिक शब्दों पर कवि का अच्छा अधिकार नसित होता है, १४१ में १४४ तक के शब्द तो आलोचकों को इस निष्कर्ष के लिए भी प्रेरित कर सकते हैं कि मूरदास का मूल समनदारों से अवश्य ही कुछ सम्पर्क

रहा होगा—भले ही यह सम्पर्क सामान्य नैकद्व-यात्र ही हो। यह ऊपर कहा जा चुका है कि ये रूपक तुलसीयता की अपेक्षा कवीरत्व के अधिक समीप हैं। तुलसी का व्यक्तित्व वेद-शास्त्र के मनन से निर्मित हुआ था इसलिए उनकी भाषा पर दार्शनिक या धार्मिक शब्द नाचते थे, कवीर की इस प्रकार की कोई साधना न थी इसलिए उन्होंने लोक-जीवन के शब्दों से काम चलाया; सूर का सम्पर्क धामन से भी था, राज-कर्मचारी बनके शासक-आते रहते होंगे या 'सत्तारी' जीवन में उनका शासन से किसी रूप में निकट सम्पर्क रहा होगा, इसलिए कभी-कभी उनके सम्मुख शासन का पूरा चित्र आ जाता है। मुगलकालीन पारिवारिक फारसी शब्दावली के बसनाभरण में—पदसंख्या ६४, १४२ तथा १४३ में—आये हुए फारसी शब्दों से मुगल-शासन के कानून पर भी कुछ विचार करने का अवसर मिलता है। जयसी में फारसी के पारिवारिक शब्दों का प्रयोग अवश्य है परन्तु केवल चौपड़ आदि के सम्बन्ध में 'बदल' के प्रसंग में नहीं, उनके समय तक राज्य-भाषा फारसी न हुई थी।

जिस भाषा को कवीर ने समस्त दुःखों का मूल बरकरा माना है वही भाषा सूर की हृदय-ध्वनि बन गई थी, वह तबली उस बृद्ध को 'बृद्धस्य तस्यै विषम्' के रूप में रात-दिन संतप्त किया करती है, एक पद में यही भाव बड़े रोचक ढंग से वर्णित है—

हरि, हौं महा प्रथम सत्तारी ।

आन समझ मे बरिया ब्याहो, भासा कुमति कुतारी ।

परम-सत्त मेरे पितु-माता, ते दोउ दिये बिहारी ।

आन-विषेक विरोधे दोऊ, हते बन्धु हितकारी ।

बाँझो बंद दया भगिनी सौ, भागि डुरी मु बिचारी ।

सौल-संतोष सत्ता दोउ मेरे, तिन्हं बिगोवति भारी ।

कपट-सोम दाके दोउ भैया, ते घर के अधिकारी ।

तूझा बहिन, दीनता सहचरि, अधिक प्रीति बिस्तारी ।

अति निरुक्त, निरलज्ज, अभागिनि, घर-घर फिरत न हारी ।

मेँ तो धुँध भयो वह तरनी, सदा बयस इकसारी ॥१७३॥

द्वितीय के पदों में कुछ एनितियाँ ऐसी अवश्य हैं जिनमें भगवान् के प्रति सूर का बचन साधारण श्रुति होना है, उसकी सत्य-भाव तो नहीं कह सकते परन्तु दास्य की दीनता वहाँ नहीं मिलती, ऐसा जान पड़ता है मानो सूर का स्वभाव ही कुछ, प्रेमावेश में, खरी-खरी सुना देने का था—

(क) नाहि कौचो कृपानिधि हौं, करो रहा रिताइ ।

सूर तबहुँ न द्वार छाँटे, बारिहो कडिराइ ॥१७६॥

(ख) सूरदास प्रभु हंसत रहा हौं, भेटौं बिपति हमारी ॥१७३॥

(ग) जहाँ तहाँ से सब प्रायेये, सुनि सुनि सत्तो नाम ।

प्रभ तो परघी रहैगो दिन-दिन तुमको ऐसी काम ॥१८१॥

✓(प) नाहक मैं साजनि मरियत है, इहाँ आइ सब नासो ।

यह तो क्या चलंगी आगे, सब पतितन में हाँसो ॥१६२॥

श्री भागवत-प्रसंग

विनय-खण्ड को हमने वल्लभ-मम्प्रदाय में दीक्षित होने से पूर्व की रचना माना है, कुछ प्रवृत्तियों के आधार पर ही, परन्तु विनय के पद न तो भाषा की दृष्टि में उपपदों से नितान्त भिन्न है, और न इतने उत्कृष्ट हैं कि अदीक्षित सूर को विख्यात कर देने, 'सूर-सागर' पुस्तकाकार लिखा भी नहीं गया, भक्त दीक्षा-पूर्व तथा दीक्षोत्तर वर्ग प्रामाणिक वगैरे भी या नहीं—यह किस प्रकार कहा जा सकता है ? फिर भी प्रस्तुत रूप में 'सूर-सागर' के आदि २२३ पद अलग समूहित माने जा सकते हैं, उनका 'मंगलाचरण' अलग है, उनकी प्रणाली स्वतन्त्र है । २२४ वें पद में 'श्री भागवत-प्रसंग' का प्रारम्भ होता है । यही निश्चय ही कवि के सामने एक घादना है^१ भागवत का, जिसकी छाया में उसने अपने छेपे सारे पद लिखे हैं । प्रत्येक प्रसंग में 'हरि-हरि, हरि-हरि' का स्मरण करके कवि उस कथा को सुनाने लगता है जो व्यास ने मुकुन्द^२ को सुनाई थी [यद्यपि सूरसागर में कथा को साथ ले चलने की प्रवृत्ति दृग्गन होनी है फिर भी इसमें प्रवृत्ति का निर्वाह नहीं है, पदों में भावावृत्ति के साथ साथ क्रम-वैधिन्य भी है, प्रथम स्वयं में भी एक पद 'ऊँचो' को सम्बोधित किया गया है—पूर्वापर प्रथम की उपेक्षा तथा सव्यवधान भावानुक्ति प्रवृत्ति काव्य के तीन दोष हैं^३] ऐसा प्रतीत होता है कि कवि के समस्त भागवत का स्थूल घादना है, उसकी मुख्य प्रेरणा यही भक्ति-महोदधि है, परन्तु उसके सक्षम व्यक्तिगत ने इस भाषा-छाया को भी मौलिक रूप दे दिया है, सूरदास भाषान्तर नहीं कर रहे, भागवत् को स्वयं पचाकर उसकी आत्मा का भाषा में अन्वयण कर रहे हैं । वस्तुतः श्रीमद्भागवत समूह भवन मात्र का घादना रहा है, विनयन शृणु-भक्त तो इसके बिना चल ही नहीं सकते, फिर भी प्रति मम्प्रदाय ने स्वकीय दृष्टि के अनुसार इससे प्राण ग्रहण किया है, वल्लभ मम्प्रदाय ने भागवत् को त्रिस रूप में स्वीकार किया उसका भाषा-निदर्शन सूर के पदों में उपलब्ध है ।

सूरसागर की यह एक विनेयता है कि अग्ने-अग्ने इसमें मोन्दर्य का समावेश अधिन होता गया है, कदाचित् इसका कारण कवि के व्यक्तित्व का तथा-विकाश हो, प्रारम्भिक स्तर पर कवि से सामान्य भक्त का दैन्य लिपटा हुआ था, जने जने उसने माया की लीला के रूप में देखना प्रारम्भ कर दिया, परिपाक-काल में उसे सर्वत्र गोपल की शोभा ही आकृष्ट करने लगी—जीवन में रस मिल गया, प्रतिव्यक्ति में भी जिनोद भा गया, वह स्वयं प्रमुदित रहने लगा और अपनी रचना से समाज को भी मुग्ध करने लगा, एक गाँधी के शब्दों में—

“वे जाते बहि-बहि या बुला में ब्रज के लोग हँसावे ।”

१ व्यास यह मुकुन्द सौ, दास स्वयं बनाइ ।

सूरदास सोई बहे, पद भाषा करि गाइ ॥

२ व्यास कह्यो जो मुक गौ गाइ । वहाँ तो सुनी सन बित लाइ ॥

प्रभु, नवम स्वयं प्रयत्न रामावतार तक के पदों में काव्य की अपेक्षा क्या वा सौन्दर्य अधिक है, कवि का मन कहीं रमता हुआ नहीं मिलता, वह कलियुग के प्रभाव मग्न 'भगवत्-भजन' की प्रतिष्ठा के लिए ही इन खूबतारी का चलाता हुआ वर्णन करता जाता है। मूरसागर का वास्तविक प्रारम्भ तो दशम स्कन्ध से ही मानना चाहिए, मूरदान के समूह दर्शन तो पाठक का यहाँ से होने है।

दशम स्कन्ध का प्रारम्भ होते ही मानो दशम द्वार सुल गथा और गरम ज्योति की मधुमं छवि दिखाई देने लगी। कवि ने कृष्ण का भी वर्णन किया है और कृष्ण की लीलाओं का भी, सीलाओं का वर्णन व्यक्ति के वर्णन से अधिक बाचाल है, उस 'सोभा-सिन्धु' को देखकर ही मानन्दमग्न हुआ जा सकता है, वर्णन नहीं हो सकता क्योंकि उसकी पृथ्वी पर कोई उपमा^१ ही नहीं मिलती—भालोक में कोटि चन्द्र-रवि सज्जित^२ हो जाते हैं, मोहकता में कोटि पद्मस्य^३ निछावर कर दीजिए, फिर भी अनुभव बिना उस रूप का मानन्द नहीं मिल सकता। जिस प्रकार जहाज का पानी^४ समुद्र में फँसकर किनारा खो बैठता है उसी प्रकार दर्शक का मन भग-भग की चोमा में डूबकर स्वयं अपने की मूल बैठता। जिस प्रकार जन्म का दरिद्र चोर^५ किसी भरे घर में घुसकर अनन्त भंडव को देखकर ही आदर्यचकित रह जाय, चोरो का उसको ध्यान ही न रहे, उसी प्रकार कवि का मन रूप की चोरी के स्वभाव से जब उस रूपराशि के निकट जाता है तो सुधि-बुधि मूल जाता है, वर्णन का उसको अवधान नहीं रहता। साधारण रूप के पीछे चोर के समान मत्तुष्ट प्रतिबन्धन मन से भागने वाले कामुको को वैष्णव भक्तों ने इसीलिए मन्मथ-मथन अनन्त रूपराशि का दर्शन कराया है कि वे उस अनन्त में धर्षण-नीय तृप्ति का अनुभव कर सकें और आप के रूप को भूषा के रूप में मूल जायें। मूर उस रूप में इतने मग्न हुए कि साकल्य तृप्ति के सातत्य में भी स्वयं के रूप को बाणी द्वारा अधिक अभिव्यक्त न कर सके।

बालकृष्ण के रूप का कवि ने ऐसा ही अनिर्वचनीय वर्णन किया है, कृष्ण का स्थिर रूप (छवि) दर्शक की भी गतिहीन बना देता है—इन्द्रियो से उस मानन्द को ग्रहण करते हुए मन विभोर हो जाता है और क्षीर स्तब्ध समाधिस्थ। परन्तु बाल-कृष्ण का गतिमय या त्रिधासील (खीला) रूप वर्णन का विषय बना है। यहाँ दर्शक

१. यह सोभा नननि भदि देखै, नहि उपमा विहुँ मू पर री । ७१६॥

२. जासी रूप जगत के लोचन कोटि चन्द्र-रवि साजत भै री ॥

३. लटकन सीस, कठ मन भ्राजत, मनमथकोटि बारनै भै री ।

४. जलधि परित जनू काय पोत की कूल न कबहुँ धायी री ।

ना जानौ किहि धंग मगन मन, चाहि रहौ नहि पायो री ॥ (७१५)

५. सोभा सिधु भग भगनि प्रति, बरनत नाहिन छोर री ।

जित देखौ मन भयो तितहि को, मनौ भरे को चोर री ।

घरनौ कहीं भग भग सोजा, भरी भाव जल-रास री ।

ताल गोपाल बाल-छवि बरनत, कवि-मूल करिहै हास री ॥ (७१७)

गोकुलवासी हैं, स्वयं कवि ही नहीं। वातरूप की सीला-छवि को देखकर गोपी भाव-विभोर हो गई और जब उसको फिर चेतना उपलब्ध हुई तो वह सखी से उस अपूर्व आनन्द का भाँति-भाँति की अप्रस्तुत-योजना द्वारा प्रकाशन करने लगी, शास्त्रीय दृष्टि से ऐसे स्थलों पर उत्प्रेक्षा भ्रमकार का प्रयोग हुआ है, इन स्थलों की तुलना योगियों की उस समाधिमय अवस्था से की जा सकती है जब साधक उस शतल की एक भ्रमक पाकर एक बार तो अपने को भूल जाता है और फिर जगकर उसके लिए तड़पता रहता है, सूफियों में भी प्रेम की पीर जगाने के लिए इसी अस्त्र का प्रयोग विहित है, परन्तु सूफी मजाजी रूप से हकीकी रूप का आभास प्राप्त करता है जबकि भक्त ने जो रूप देखा वह आदित्य एव नित्य है, वस्तुतः कृष्ण का गोकुल में भाकर रहना और अपनी प्रीति से सबको मन्त्रमुग्ध-सा बनाकर सदा के लिए तड़पना छोड़कर मधुरा चला जाना भ्रमक का आभास पाकर व्याकुल साधक के समानान्तर-सा ही लगता है। वस्तु, प्रागन के दो किनारों पर बैठे हुए दम्पति के लिए श्याम एक खिलौने के समान है— अपनी प्रीति से उनका मन बहलानेवाले। उसी श्याम को देखकर गोपी का मन श्याम-मय हो गया, वह आत्मविभोर हो गई—

मैं देख्यो जमुदा को मन्दम केलत प्रागन बारी री।

ततछन प्रात पलटि गयो मेरी सनमन हूँ गयी कारी री ॥ (७५३)

फिर भी उसकी कल्पना कोई अवसान नहीं जानती, मन कभी शास्त्रीय सामग्री से उस भाव की अभिव्यक्ति करता है तो कभी सौकिक अप्रस्तुत-योजना द्वारा। पौराणिक-शास्त्रीय सामग्री से लटकन में लगे हुए रत्नों की शोभा रंग की समानता के आधार पर देखिए—

(क) भाल बिसाल सलित लटकन मनि, बाल-दसा के चिकुर मुहाये।

भानी गुरु-सनि कुज प्रागे करि, सलित मिलन तम के जन प्राये ॥ (७२२)

(ख) नील, सेत अरु पीत, लाल मनि, लटकन भास कलाई।

सनि गुरु-असुर, देवगुरु मिलि मनु, भौम सहित समुदाई ॥ (७२६)

(ग) लटकन लटक रहे अऊ ऊपर, रंग-रंग मणिमन पोहे री।

भानहुँ गुरु-सनि-सुक्र एक हूँ, लाल भाल पर सोहे री ॥ (७५७)

(घ) सुवता-विद्रुम-नील-पीत-मनि, लटकन लटकत भाल री।

मनो सुक्र-भौम-सनि-गुरु मिलि, सलित के बीच रसाल री ॥ (७५८)

रत्नों के रंग का नक्षत्रों की तुलना से वर्णन मूल में अन्यत्र भी मिलता है (दे० पद-सख्या ७११, ७५३ आदि), परन्तु इनका प्राचुर्य नहीं, क्योंकि इस सामग्री से हृदय की उतनी वृत्ति नहीं होती जितनी कि वृद्धि की। सौकिक सामग्री के वर्णन अधिक रमणीय तथा मनोरम हैं। कञ्जल-विन्दु की शोभा को कवि ने अनेक स्थलों पर कम-लक्ष्य मुपुष्ट भलि-पावक की छवि के समान बतलाया है—

१. इतते नन्द बुलाइ भेत हैं, उतते जननि बुलावे री।

दम्पति होइ करत आपुस में, श्याम खिलौना बान्हौ री ॥ (७१६)

- (क) लट लटकति, मोहन मसि-विन्दुका-तिलक माल सुसज्जारी ।
मनो कमल-दल सावक पेखत उडत मधुप छविन्यारी ॥ (७०६)
- (ख) सुन्दर भाल-तिलक गोरोचन मिलि मसि-विन्दुका लाग्योरी ।
मनु मकरन्द अचं रवि कं, मलि-गावक सोइ न जाग्यो रो ॥ (७१५)
- (ग) गोरोचन को तिलक, निकट हो काजर-विन्दुका लाग्यो रो ।
मनो कमल को पो पराग, मलि-सावक सोइ न जाग्यो रो ॥ (७१७)

इत पदों में भी अग्रन्तु सामग्री का आधार रूप-सादृश्य ही है, परन्तु मकरन्द-पानेन मल प्रसर-किशोर की परितृप्त अवस्था सभी को विदित है इनलिए बालकृष्ण के मुख-कमल से रूप, रस तथा गन्ध को व्यञ्जना पाठक सहज ही धरा कर लेता है । अग्रन्तु सामग्री की संस्कृत का मुख्य रहस्य यह है कि वह पाठक के जीवन से निकट हो—जो अग्रन्तु भाव-व्यञ्जना में जितना अधिक कुशल है उतना ही वह कृतकार्य अधिक माना जायगा ।

बालकृष्ण और किशोररूप का शोभा में एक विशेष अन्तर है; बालकृष्ण बालकृष्ण को देखकर मयोदा के भाग्य की प्रशंसा करती हं और स्वयं प्रारम्भ-विमोद होनी हुई उस रूप पर धरना तन-मन निराकर कर देती हं, परन्तु किशोर-रूप के रूप का प्रभाव समयापेक्षी है—शोषो उत्तको देवदर एवमद्वय प्रारम्भ-विस्मृत नहीं होनी, उनकी रूपमाधुरी में झटक जातो है और धनः धनं उसने नेत्र तथा मन परवश हो जाते हं । सूरदास ने बालकृष्ण का वर्णन परम्परापर किया है, धार्मिक सामग्री का पुराना प्रयोग है—'कहि न जान कछु धर्मूत उपमा', 'यह उपमा इक राजति', 'सकल सुख की सोब', 'उपमा एक प्रभूत भई', 'श्रेम बिबस कछु मुधि न अनियां', 'पडे भाग जमुदा धर नन्दहि' आदि सामान्य वचन उस सुद्ध ध्यानन्दोलन के ही घोषक हं, इस 'ललित शोभा' में समस्त नक्षत्रिण मना गया है, परन्तु शोभा का यह वर्णन किसी प्रकार का उद्दीन नहीं कर पाता, केवल मनो-अद्वितीयता का ही प्रभाव मन पर छोड़ता है—इससे रति की अवेक्षा भक्ति की अधिक पुष्टि मिली है—

संनत ह्याम अपनै रग ।

नन्दलाल निहारि सोभा, निरखि भक्ति अन्ध ।

चरन की छवि देखि ऊरव्यी धरन, यण छपाइ ।

जानु दरवा की सबे छवि, निररि, लई छड़ाइ ।

भुगत जघनि छम-रंभा, नाहि समतरि ताहि ।

कटि निरखि केहरि लवाने, रहे धन-धन चाहि ।

हृदय हरि-नल-मनि विराजत, छवि न धरनी बाइ ।

मनो बालक शारिषर नव, चर दिखौ दिलाइ ।

मूक-भाल विस्तार उर पर, कछु कह्यो उपमाइ ।

मनो तारा-गवनि वेष्टि न गण निरखि रह्यो छाइ ।

अरन अवर, अनूप नामा, निरखि जन-मुसराइ ।

मनो मुक, फल विव काज, तेन बंध्यो भाइ ॥ (८१२)

(ख) सोना बहुत कहो नहि जाये ।

शेववन प्रति छातुर बोचन-मुट, मन न तृप्ति की पावे ।

प्रति-प्रति ग्रंग घनग-कोटि-छवि, मन कमत दल-भोन ।

सूरदास जहें दृष्टि परति है, होति तहाँ जयलीन ॥१०६६॥

(ग) नद-जेदन मूल देखी भाई ।

अग अग छवि मनहुं उबे रवि, सवि अरु समर सजाई ॥१२४४॥

(घ) देखी भाई सुन्दरता की सागर ।

बुधि-बिबेक बल पार न पावत, मग्न होत मन-नागर ॥१२४६॥

(ङ) विरलित ललित सुन्दरता की सौदा ।

अपर अनूप मूर्त्तिका राजति लटक रहति अथ घोडा ॥१२४२६॥

प्रश्न यह है कि वाच-कृष्ण और फिरोर कृष्ण की इस छवि में भाव कौनसा माना जायगा । यह रूप केवल नारियो के ही मन को प्रभावित करता है, पुरुष तो ग्रहण में दूबा है कि उनके पास लौकिक अंगदो से विरल होकर अलौकिक छवि में गंगा खाने का अवसर कहाँ है, इसलिए भक्ति-भाव प्रभावत नारी-भाव है समर्पण-प्राण, निरहकार, प्रतिदानशून्य । अस्तु, तात्त्विक दृष्टि से मूरसागर की गोपियाँ भावना से नारियो हैं, नारी से नदी, पुरुष भी नारी भाव से ही कल्पेश की धरल में जाता है, यदि ऐसा न मानें तो समस्त भक्ति साहित्य नारी-साहित्य बन जायगा और कम-से-कम भाषा सत्कार उस अमोघ ओपनि से बचि रह जायगा । नारी का लक्षणिक धर्म ग्रहण करने से ही भक्ति-साहित्य शृंगार-शून्य तथा भक्ति-प्रधान है । इसीलिए मूर के पद न तो सद्यो को आसक्त करने के लिए है और न उनसे मन उदीप्त होना है, भगवान् के इस ललितस में उज्ज्वल रस है, सुद्ध, वासना-हीन । उपर्युक्त पदों में इसीलिए सुद्ध एवं नास्तिक उल्लास है, उसमें लौकिक रूप का भौतिक वर्णन है, जिसका उद्देश्य मन को उलमगना नहीं प्रयत्न मुक्त करना है । कृष्ण के अनन्य-मोहक रूप को देखकर नारी की सुदि-बुधि खोनेवाली गोपियाँ और रूप-मुधा-माखन में छछा हुआ सूफी सद्गुरुदृष्टि से एक मालूम पड़ते हुए भी एक-दूसरे से निगलत भिन्न हैं, यह दूसरी बात है कि सूफी भी धीरे-धीरे मजहबी से हुक्मी की ओर जाने का प्रयत्न करता है ।

अस्तु, कृष्ण का मुख्य आकर्षण रूप है और रूप को ग्रहण करने वाला इन्द्रिय जेद है । सूरदास में जितना वर्णन गोपियों के नेत्रों पर कृष्ण के रूप-प्रभाव का है उतना अन्य इन्द्रिय पर का नहीं, कृष्ण स्थान कान को मिल सकता है जो बशी-स्वर से प्रभावित होकर हृदय का द्वार उन्मुख कर देता है । मन की पराधीनता का मुख्य उत्तरदायित्व नेत्रों पर ही है, यदि वे द्वार न खोलते तो रूप-वस्तु हृदय-मन पर अधिकार करके भर्षाश-ध्वज को न कुचलता और लज्जा इस प्रकार से न घुट जाती । मूर ने प्रत्येक नेत्रों की इस दशा का सारा वर्णन किया है—

(क) मन न मेरे हाथ रहे ।

देगत दरस स्थाय सुन्दर की, जल की दरनि रहे ! (२८४८)

(ख) नेता बहो न माने मेरी ।

मो वरजत-वरजत उठि धाए, बहुरि कियो नहिं फेरो । (२८३३)

(ग) नंना ऐसे हें बिसवासी ।

घाघु काज कौन्हौं हमको तजि, तब तं भई निरासी । (२८३३)

(घ) यह तो नननि हो जू कियो ।

सरबत जो बछु रह्यौ हमारं, सो सं हरिंह दियो । (२८३२)

(ङ) कपटो नननि तं कोउ नाहीं ।

घर को भेद ओर के घाघे, क्यों कहिबे कौं जाहीं । (२८५३)

कृष्ण के रूप का जो वर्णन सादृश्यमूलक अलंकारों की सघनता में किया गया है उसको कवि की अभिव्यक्तिमान ही समझना चाहिए और उस अभिव्यक्ति पर कवि के भक्त-पूर्व जीवन का अन्त स्वरूप प्रभाव भी स्वीकार करना पड़ेगा—

(क) जाकौं श्याम वरनत रास ।

है राघवें विवाह चित बं, मुनो विविध विलास ॥ (१६८६)

(ख) जीती जीती है रन बसो ।

मधुकर झुल, ब्रदत बरी पिक, मागध भदन प्रससी ॥ (१६८८)

(ग) मद-भदन बुद्धावन चन्द ।

जहुकुल नभ, तिथि द्वितीय देखी, प्रगटे त्रिभुवन-खद । (२४१३)

ऐसे स्थलों पर कवि के पूर्व सस्कार ही प्रोदित से सघने हैं, वह बाह्य अलंकारों में अधिक व्यस्त हो जाता है, आन्तरिक उल्लास से अपेक्षाकृत दूर रहकर । कहने की आवश्यकता नहीं कि इस प्रकार के वर्णन बालकृष्ण के ही हैं । महिमण्डित प्राण में सरसिज-करमद से घुटनों के बल चलनेवाले बालकृष्ण के चित्र में सम्भावनाएँ देखिए—

(क) चलत पद प्रतिविम्ब मनि आगन ध्रुवखनि करनि ।

जसज सम्पुट भुभग छवि भरि लेति उर जनु धरनि ॥ (७२७)

(ख) कनक भूमि पर कर पग छाया इह उपमा इक राजति ।

करि करि प्रतिपद प्रतिमनि धनुषा कमल बंठकी साजति ॥ (७२८)

इन चित्रों में सबसे सुन्दर वह है जिसमें चलता सीखते हुए नन्दलाल जब गिरने लगे तो तत्काल ही यशोदा उसको सहारा देने के लिए आ गई, यह मनोवैज्ञानिक सत्य है कि सहारा मिलने के विश्वास से गिरना अधिक निश्चिन्त बन जाता है, नन्दरानी की मुखच्छवि देखकर ही श्याम गिरने लगे—उनके कर-युग नीचे झुक गये—मानी चन्द्रोदय की सूचना पाकर कमल-नाल अवनत होना चाहती हो—

डगमगात गिरि परत पानि पर, भुज आनत नंदलाल ।

जनु तिर पर सति जानि अयोमुख, धुकत नतिनि नमि नाल ॥ (७३२)

राधा के रूप का वर्णन जितना विद्यापति में है, उतना सूर में नहीं, विद्यापति ने राधा के व्याज से मंचित नायिका का वामोद्दीपक चित्र प्रस्तुत किया था, परन्तु सूर का अभीष्ट रूप है राधा नहीं । अतः राधा के शैशव के चित्र 'सागर' में नहीं मिलते । किशोरी राधिका एक-दो बार अपनी आभा दिखाकर ही अदृश्य हो जाती है । रास से पूर्व 'नागरता भी रासि किशोरी', राधा की 'श्वन्दुक केति' (१८१२) भी 'श्री गोपाल-

तात्' के हृदय से लगने का पूर्वाभास मात्र है। प्रायः तो गोपी-भाष के जीवन में ही राधा की छवि भी अन्ननिहित है—बिस्मका सन्देश पाकर श्याम का श्रीश-पर मन सौम्य-प्रासाद से उठकर शीघ्र-शीघ्र में आ गया था—

लोचन-द्रुत तुमहि इहि मारण, देखत जाइ सुवायो ।

मंसव-महतनि ते सुनि बागो, जीवन-महतनि छायो ॥ (२२०६)

मोहिनी का रूप तो उस समय सिसता हुआ लगता है जब वह अपने प्रियतम के साथ विहार करती है, सुवर्तो के रूप की घोषा प्रियतम के सान्निध्य में ही तो है और प्राध्यात्मिक दृष्टि से भी यही कृष्ण है, राधा तो उनका भग मात्र है—भग का यही के बिना रूप ही क्या ? शारदीय राका में 'मोहन को रस-रस करके' (१७६६) मोहने वाली राधा के प्रणो की 'रस कंचिदभंग-भंग मायुरी' (१८१६) भी उतनी आकर्षक नहीं जितनी विद्यापतीय राधा की मल्हना, कारण कहाचिद् यह है कि तुर सुन्दर उसका वर्णन नहीं कर पा रहे, उन्होंने संकेतो से ही काम लिया है (१८१०, १८११, १८१६, १८२१ आदि), बार-बार 'जहाँ-जहाँ दृष्टि परति तहाँ प्रकथति, भरि नहि जाति निहारी' (१८१५) जैसे वाक्यों से यह तो स्पष्ट हो जाता है कि नवलकिशोरी की छवि वस्तुतः कवि को रूपमय कर सकी है, परन्तु उसका वाच्य-वर्णन न करने से ऐसा लगता है मानो कवि या तो सकोच कर रहा है या भावभंग्य है। वस्तु, युगलकिशोर की छवि में ही राधा का अपूर्व रूप भक्त सका है, अपने समस्त वैभव की भाषा के साथ—

हरि-उर मोहिनि-बोलि सती ।

तापर उरय प्रसित सब, लोभित मुरन-मस सती ।

चापति कर भुज दठ रेल-गुन, घतर बीच बसी ।

बनक-कनस मधु-मान मनी करि मुनयिनि उत्ति धंसती ।

तापर सुन्दर प्रकृत भाँप्यो, प्रकित बंसत सी ।

सूरादात प्रभु तुमहि मिलत, जनु राडिम विगति हंसो ॥१८१४॥

मोहिनी का रूप का एक ही उद्देश्य है प्रभु को रस-रस करना (१८१५) और मोहिनी का रूप तभी प्रकट होता है जब वह श्याम के संग श्रीश करती है, प्रन्तु किशोरी राधा के सौन्दर्य का जहाँ-जहाँ वर्णन मिले वहाँ रस-श्रीश का पूर्वाभास ही समझना चाहिए, अन्यथा उस सौन्दर्य का कोई प्रयोजन नहीं—कोई अस्तित्व ही नहीं।

राधा का रूप प्रद्वितीय है, वह सखार के सौन्दर्य का एकत्र सङ्कलन है, क्योंकि राधा प्रकृति का अवतार भी है और विनय-सुन्दरी भी, यह रूप माधव के साथ विहार में अपनी चरम छवि के साथ प्रकट हुआ था, परन्तु उस समय भावनिद्रान् कवि उसका मूल्यांकन न कर सका, जब विवोग की प्रभावी घड़ी आई तो शनैः शनैः राधा का भग-भाग गुरभाने लगा, उस समय कवि को मान हुआ कि सयोग-मुञ्ज-लालिता राधा कितनी सुन्दर थी, प्रस्तुतप्रणमा की सहायता से सूरादास ने उसकी कितनी सफल व्यञ्जना की है—प्रभाव में ही भाव का अनुभव होता है, रूप के गुरमाने पर ही राधा के सौन्दर्य का मूल्यांकन हो सका—

तयतें इन सबहिन मुख पायो ।
 जयने हरि सन्देश तिहारो सुनत ताँवरो आयो ।
 फूले व्याल दुरे तें प्रकटे पवन पेट भर लायो ।
 फूले मिरगा, चौकि छलन तें हुने जु वन विसरायो ।
 ऊँचे बंठि विहग सभा बिच कोकिल मगल गायो ।
 निकसि कदरा ते बेहरि हू साथे पूँछ हिलायो ।
 गह्वर ते गजराज निकसि के भग-भग गढ़ जनायो ।
 सूर बहुरिहो कह राधा के करिहो बंरिन भायो । (४७५६)

वियोग के इस प्रसंग में काम के कुकृत्य भी कलात्मक रूप में कवि ने पाठनों के सामने रखे हैं, उनमें परम्परा है, भावना भी है परन्तु अनुभूति अपेक्षाकृत कम है, शास्त्रीय दृष्टि से इनमें रूपक अलंकार की सागोपागना है—

- (क) मधुकर दोन्ही प्रीति बिनाई ।
 प्रेम बीच बघ-भार सुधा-रस अघर माधुरी रचाई ॥ (४४७१)
 (ख) आयो घोष बडो ब्योपारी ।
 लेप लादि गुरु ज्ञान-जोम की बज मँ आनि उतारी (४५८३)
 (ग) सुन्हरे विरह ब्रजनाथ राधिका-नैननि नदी बदी ।
 लोने जात निमेष-कूल होउ एते मान बदी । (४७३१)
 (घ) नैन-घन घटत न एक घरी ।
 कबहुँ न मिटति सदा पावस बज, सापी रहत भरी (४७३२)
 (ङ) बज घर भँडर करत है काम ।
 कहियो पथिक श्याम सौं राखे, आइ आपनो धाम ।
 जलद-कमान भारि-दाट भरि, तड़ित-पलीता देत ।
 गरजन अहतदपन मनु गोना, पहरक भें गढ़ लेत ।
 सेह-लेह सब करत बदिजन, कोकिल घातक मोर ।
 दादुर निकर करत जो टोवा, पल-पल पै चहुँ ओर ।
 ऊनी मधुप जसूस देखि गयो, टूट्यो धीरज पानि (४८८५)

इन सभी वर्णनों में अधिक चमत्कार भाव का है अलंकार का नहीं, परत उद्भव को व्यापारी बनानेवाला रूपक दोष रूपको से अधिक रमणीय है क्योंकि उसमें उद्भव पर सीखा व्यंग्य है, जिन रूपकों में वियोग दशा के दारुण चित्र हैं वे भी दूसरों की अपेक्षा अधिक मर्मस्पर्शी हैं 'नैन-नदी' की यही विशेषता है, अन्यत्र भी देखिए—

ललितत वातिन्दी अति कारी ।
 कहियो पथिक जाय हरि सौं ज्यों भई विरह जर जारी ।
 मनु पलिका पै परी धरनि पैंसि तरण तसक तनु भारी ।
 तट-दारु उपचार चूर, मनो स्वेद-प्रवाह पनारी ।
 दिगलित कब-नुस-कास पुलिन मनो, एक जु ब्रजल सारी ।
 भ्रमत मनो मति भ्रमत चहुँ दिसि फिरति है भग दुसारी ।

नितिदिन सकई व्याज बबत मुस किन मानहुं अबुहारी ।

मूरदान भन् जो जमुना-नति सो रति भई हमारी ॥

यस्य, वृष्या के वियोग में गोपियों ने उदव से जो कुछ कहा उसमें दो भावनाएँ मुख्य हैं—हृदय की आग और आँखों के अश्रु, हृदय की आग प्रायः तो उक्ति-प्रमुख है, परन्तु जहाँ अश्रु-योजना का आश्रय भी है वहाँ हृदय का खोभ ही प्रमिल्यका जाता है, ऐसे स्थलों पर जो साग रूपक व्यवहृत हुए हैं उनमें सौन्दर्य अश्रु-योजना सामग्री का काम है अश्रु-योजना का अधिक, 'आँखों घोब बड़ो खोपारी' तथा 'मुकुति आनि मदे में मेली'। यदि इसके निदर्शन हैं, इन अश्रु-योजनाओं की ममलत सामग्री तिर्य-प्रति के जोड़न की है, प्रायः वाणिज्य से सम्बन्ध रखनेवाली, परिचय के कारण ही यह पाठक मास के मन पर इतना अधिक प्रभाव डाल सकती है। नेत्राश्रु के साथ मुख से जो उक्तियाँ निम्नतः हुई हैं उनमें इतना बचोकराण नहीं होता, क्योंकि उनमें परिहास तो है ही नहीं, अश्रु-विमोचन भी विनिश्चिन बन जाता है, 'प्रोति-दिनार', 'नैननि नरो', 'नैन-धन', 'प्रोति-धुरी',^१ तथा 'विधि-कुलात्'^२ के साग रूपक इसी तथ्य का समर्थन करेंगे, इन रूपकों के वर्म में प्रायः उपमा या उपेक्षा भी रहती है, इनकी अश्रु-योजना सामग्री की सुपरिचित है परन्तु इनमें अनुभूति स्वल्प है इसलिए इनसे पाठक का रञ्जन नहीं होता, ये कवि के भक्त पूर्व जीवन का कुछ आभास देने हैं जिस जीवन को इनमें अश्रु-योजना बनाया गया है वह परिचित होते हुए भी मोदक नहीं है, अतः पाठक उत्तम तल्लीन नहीं हो पाता। तीसरे प्रकार से साग रूपक सामान्य प्रसंग में व्यवहृत है, 'तोभा-तिपु न भन रही री' जैसे सयोग में तथा 'बज पर भेंडर करत है काम' तथा 'ललितत काजिन्दरी अति करी' जैसे वियोग प्रसंग में इसी कोटि के हैं, इनमें उक्ति गोपी की न भी मानी जाय तब भी काम बन सकता है, जो अनुभूति कवि के मन में जगो थी उसी का यहाँ आस्वाद हो सका है।

मूर की प्रचलनीय मौलिकता उन स्थलों पर है जहाँ उन्होंने साग रूपक भी व्यवहृत के धमन्धार से भर दिये हैं। 'खगर' के वियोग शब्द में 'मधुकर' तथा 'धेली' शब्दों का प्रायः सर्वत्र ही दिव्य प्रयोग है, जो 'ध्याम' के निवृष्ट प्रयोग के समान हो भावोत्प्रेषित है। 'मधुकर' का सबसे सुन्दर प्रयोग 'रहु रे, मधुकर'। 'मधु मतवारे' में

१ मूरत आनि मदे में मेली ।

समूहि सगुन तैं जने न ऊयै, यह तुम पै सब बूजि धकेली ॥३५२॥

२ प्रोति करि दोन्ही गरे छरी ।

जैसे बधिक भुगाय कपट-कन पाठे करत बुरी ॥३८०॥

३ ऊयो भली करो बज आये ।

विधि कुलात् कीने कवि घट ते तुम आनि पकाये ॥४३६॥

४ निरखत भक्त स्यामसुन्दर के बार-बार ताबनि छनी ।

लोचन-जल कागर-मति मिति के हूँ गद स्याम स्याम वी पाती ।

५ रहु रे मधुकर मय मतवारे ।

कहा करों निर्धन बं के हों जीवतु कान्हू हमारे ।

है, यहाँ 'मधु' का शिष्ट अर्थ लेकर भ्रमर तथा मधुप को समान तो बताया ही है, कुम्भा पर भी एक तीखा व्यंग्य है—

तुम जानत हमहूँ बेसी हूँ जैसे कुसुम-तिहारे ।

घरो-पहर सबको बिलमावत जैसे भावत कारे ॥

स्त्री का सबसे बड़ा गुण कुलस्त्रीव्रत है और सबसे बड़ा दुर्गुण कुलटापन, अतः किसी अन्य स्त्री को बुरा बताने के लिए नारी उसको कुलटा बताया या बनाया करती है—उसे इसी बात का गर्व है कि मैं दुख में हूँ तो क्या अपने कुल-स्त्री-धर्म का तो बाधा-निवारण-पूर्वक पालन कर रही हूँ, और वह यदि अपने सर्वस्व धर्म के बदले कुछ आदर या गर्व तो क्या, मरिच के सम्मुख काँच के टुकड़ों का क्या मूल्य ! इसीलिए समस्त साहित्य स्त्री के इसी गौरव की भुक्तकण्ठ से स्तुति करता है। वामभाग से प्रभावित परकीया-प्राण साहित्य में कुलागनाधो को पूजनायकी दूती कुलटात्व की इसी हेतु प्रेम का आवरण पहनाकर उसको कुलधर्म से अधिक सुन्दर दिखलाया करती है। 'एकनिष्ठता,' 'पतिव्रत' या 'कुल-स्त्री-धर्म' नारी का स्वभाव है, यदि वह इसके विपरीत आचरण करे तो उसको नारी का बिकार ही समझा जायगा, परन्तु पुरुष की प्रकृति एकनिष्ठता नहीं है, वह यदि उच्च बनकर एकपत्नीव्रत का पालन करता है तो वह महान् है—समस्त जीवन का गौरवमय चित्र प्रस्तुत करके भी आदि-कवि ने मर्यादा-मुहपोत्तम के जीवन में इस एक-पत्नीव्रत का दृश्य इसीलिए अनिवार्य समझा। मस्तु, पुरुष को मधुप घोषित करना कोई गाली नहीं है, परन्तु नारी को 'कुसुम' सिद्ध कर देना उसकी जीवनसञ्चित प्रतिष्ठा पर नियम धागा तो है। गोपियाँ सृग्ध होकर इसीलिए अपना सर्वस्व अनहरण करनेवाली कुम्भा को 'कुसुम' बनाकर उसको मुक्त दिखाने योग्य नहीं रहने देती—एक ही शब्द में कितनी सामर्थ्य है। एक दूसरे स्थल पर 'बेली' शब्द का शिष्ट प्रयोग करके सूर ने ब्रजबेली गोपियों का मधुरा की नवेली कुम्भा से पार्ष्वय बनाया है जिसमें सदा-अप्रस्तुत की सहायता से साग रूपक भी है तथा गोपियों के प्रेम की सहज व्याख्या भी—

ये बेली बिहरत वृन्दावन ग्रहभी द्याम-समातहि ।

प्रेम-मुष्ण-रस-आस हमारे बिलसत मधुप गोपालहि ॥

जोग-समीर घोर नहि छोतत, रूप-डार दिग सागी ।

सूर पराग न तजत हिचे तें कमल-नयन अनुरागो ॥४१२६॥

इस पद के प्रथम चरण में प्रत्येक शब्द में ध्वनि गरी हुई है, अप्रस्तुत अर्थ तो स्पष्ट है—'जब ये लताएँ शनै शनै बुद्धिमती हुईं तो वृन्दा नामक वन में एक द्याम

लोहत नीच परागपक में पवत, न आपु सम्हारे ।

बारबार सरक मदिरा की अपरस कहा उधारे ॥

१ विद्यापति के निम्नलिखित चरण देखिए—

कुल-व्रत परम काँच सम तुल । मदन-दलात भेल अनुरूप ॥

कुल चामिनि छनों, कुलटा भद गेलों, तिनकर वचन-सुभाई ॥

प्रथम उदाहरण में योग की निष्कार तथा व्यर्थ वस्तु सिद्ध करके यह सबैत दिया गया है कि योग की मयूरा में भी कोई पूछ न हुई तो उद्धव अपनी चालवाजी से इसको गोकुल में भेजने के लिए आये । दूसरा उदाहरण भक्ति को राजपथ^१ बनाकर निर्गुण को उस मार्ग का बाधक सिद्ध करता है, उस समय निर्गुण तथा योग भक्ति के सबसे बड़े प्रतिद्वंद्वी थे, तुलसी के शब्दों में "गोरख जगायो जोय, भगति भगायो लोग" । छूत-श्रीवा में जय और पराजय दोनों ही बुरी मानी गई हैं, निश्चय ही ऐसी पराजय मनुष्य को मुख दिखाने योग्य नहीं रहने देनी जिसमें वह अपना सर्वस्व लुटा बैठे हिते-पियों के मना करने पर भी जुझा खेचकर, राधा की दशा ऐसे ही हठी पराजित जुझारी की सी है । सर्प की श्वाससंसार को व्याकुल ही करती है, उससे न अपना उपकार होता है और न विश्व का, इसी प्रकार असफल प्रेम की निष्वासें निष्फल तथा निष्प्रयोजन हैं, केवल टिकलनेवाले समय की सूचिका । अन्तिम उदाहरण एक परिचित घटना का स्मरण कराता है, आपके पास जो अमूल्य रत्न है उसको यदि आप किसी पुरानी धैली में रख देंगे तो अपनी लापरवाही के कारण उससे हाथ धो बैठेंगे क्योंकि वह किसी भी समय चुपचाप लिसक जायगा, श्याम ने स्नेह रूपी रत्न को ऐसी अनवधानता के कारण गंवा दिया प्रीति की पुरानी धैली में रखकर—यहाँ 'प्रीति' तथा स्नेह दो शब्दों का भिन्न-भिन्न अर्थों में प्रयोग है, 'प्रीति' मेल जोल या परिचय सम्बन्ध का नाम है और 'स्नेह'^२ हृदय के नैकट्य का, प्रीति ही स्नेह का संरक्षण करती है, यदि प्रीति जीर्ण-शीर्ण हो गई तो स्नेह भी भग्न पड़कर नष्ट हो जायगा ।

'सूरसागर' (दशम स्कन्ध) का समस्त सौन्दर्य गोपियों पर निर्भर है, अभी तक अध्ययन नहीं हुआ परन्तु भाव की आधार-रज्जु पकड़कर उस सागर में डुबकी लगानेवाला आलोचक उन रमणी-रत्नों की अविनयत विशेषताओं से प्रवृत्त हो सकता है और तदनन्तर समस्त गोपियों की प्रकृति-भेद पर कुछ निश्चित धर्गों में रखना सम्भव है, कुछ गोपियाँ बयोबूढ़ा हैं तो कुछ अल्पवयस्का, कुछ प्रकृतिगम्भीरा हैं तो कुछ अचक्षा तथा रसीली, कुछ वियोगखिन्ना हैं तो कुछ वयस्कनासुग्धा, फिर भी वे सब नारियाँ हैं, अतः उनमें अभिधा से बहुत कम काम लिया गया है, और बाहरी शोभा का भी बलात् आरोप नहीं । अस्तु, सागर के काव्य-सौन्दर्य में शब्द-शक्ति का विशेष योग है, अलंकारों की छटा उतनी नहीं । यह गुण अमरगीत के प्रसंग में और भी अधिक स्पष्ट हो जाता है, जानी, गम्भीर तथा अपट्ट उद्धव को बनानेवाली गोपियाँ विदुषी नहीं हैं फिर भी उनका छोम गाठक पर सफल प्रभाव डालता है । मूर ने जिन

१ तुलना कीजिए—

गुरु बहो रामभजन नीकी, मोहि लागत-उगरी-सो ॥ (तुलसी)

१ 'प्रीति' तथा 'स्नेह' की तुलना के लिए निम्नलिखित उदाहरण देखिए—

(क) मधुकर प्रीति किये पछितानो ॥

(ख) प्रीति करि काहू मुख न तह्यो ॥

(ग) परम सुखद सिगुता की नेह ॥

वीन परिस्थितियों की उद्भावना की है वे भी इस स्त्रियोचित गुण के अनुकूल हैं। प्रमत्त-नीति में राधा को बोलने का अवसर स्वल्प ही प्राप्त हुआ, परन्तु सखी-मुख से वि ने उसकी समस्त व्याधा को अभिव्यक्त कर दिया। एक तो युवतियों की मण्डली के रम्य दियोगमुष्ण राधा की वेदना को जता देने की प्रतिज्ञा, सारा वातावरण का शान्त-वातावरण से विलीन हो गया। इन स्थितियों पर शास्त्रीय सौन्दर्य भले ही न हो, परन्तु सहज सौन्दर्य की अवहेलना नहीं हो सकती—

(क) भू भक्ति ! कितनी कहत बन्या ।

विन समझे हूँ फिर भूभक्ति हूँ एक धार बहती गाय ॥ ✓

(ख) आग जोय तिसावन पाँडे ।

(ग) काहे को रोहत मारण सुघो ।

(घ) निर्गुन कौन देख को बानी ?

(ङ) हमको जोय तिसावन भायो, यह तेरे नन भावत ?

(च) जब बहते तब भाँग पड़े जो कोउ भावत-बाती ।

इन पक्तियों में गोपियों ने यह सफल प्रयत्न किया है कि उद्वेग के उपदेश की परिहास में ही उड़ा दिया जाय अतः उनके एक-एक शब्द में परिहास भक्तक रहा है—चिढ़कर मानो वे उद्वेग के साथ एक दौनानी कर रही हैं। 'एक बार कहीं गाय' से पुनरुक्त (वस्तु मोर) या 'हाँ साहब, एक बार फिर हो जाय' की मजाकिया ध्वनि निकल रही है; 'पाँडे' शब्द में उनका मुद्रापन व्यक्त है, 'काहे को रोहत मारण सुघो' से यह व्यञ्जना होती है कि उद्वेग भी भविष्यार्थ की श्रुत्युपय समझने हे परन्तु शब्दावली उसका विरोध कर रहे हैं; भागे का उदाहरण उस परिस्थिति में है जब सब कुछ सुनकर गौरी पृष्ठमे लगे कि प्राप्तिर यह किमु है क्या बना?। अन्तिम दो उदाहरण उपदेश की सम्मोहना को मूलकपण्ड में उड़ा देना चाहते हैं।

सुर-सागर मन्त्रक काव्य है, इसमें कोमलता तथा माधुर्य का मन्त्र सचय है। यद्यपि कथा का आश्रय ले लिया गया है फिर भी कथा पृष्ठभूमि में ही रहती है। यतः सुरदास के निरुक्त प्रस्तुत कथा का कोई प्रश्न नहीं, प्रस्तुत रूप में तो वर्णन ही पाते हैं निरुक्त अनेक प्रकार है—केवल रास की लीला ही अनेकता; अनेक पदों में अनेक प्राक-पङ्क्तियों के साथ वर्णित है, विषय-सङ्घ का प्रमत्तगीत भी एक छोटी-सी बात को सर्व-संक्षेप पदों में चित्रित करता है। प्रस्तुत कथा का समाव और प्रस्तुत दृश्य या वर्णन

१. तो बलास के रात्रों ॥ तब आकर जब एक उत्साही अध्यापक उनको उपदेश देने लगे तो दो-तीन मिनट का समय था; विद्यार्थी चुप रहे, परन्तु धीमे ही उनका उपदेश समाप्त हुआ एक रसतान टांग खड़ा होकर बोला—'पाँडेन सर' अर्थात् जो श्राप कह रहे थे वह समझ में नहीं आया, इस धार ध्यान से सुनेंगे एक बार फिर कह दोनिप; अध्यापक इनको सुधार से घरे जानकर चिन्ते हुए बोध में क्लास से बाहर चले गये। शेरु यही घटना श्री० उद्वेग के साथ हुई, लड़कियों की उस क्लास में वे गरम भी तो न हो सके ।

की प्रचुरता मूर के काव्य की रमणीय तथा मनोहर बनाते हैं। अग्रस्तुत-योदना का मूर में इमो धर्म में प्राचुर्य है, उनमें अग्रस्तुत वस्तु या भक्तिकार का इतना प्राधिक्य नहीं जितना अग्रस्तुत विषय या कल्पनोद्भूत वर्णन का, यथा में प्रसंगों की उद्भावना जिस मनोरमता की सृष्टि करती है वह मुक्तक काव्य में धर्मेन-प्राचुर्य से समर्थित होता है। देश-काल का तो प्रश्न कम है परन्तु पात्र-भेद से एक ही वस्तु अनेकधा दृष्टिगत होगी है, उसकी प्रतिक्रियाएँ अनेक नवीनताओं को जन्म देती हैं। गोपियों तो ६० हजार थीं, किसी भी प्रसंग की साठ हजार हृदयों पर क्या प्रतिक्रिया होगी—इसी का सत्त अग्रस्त मूर-काव्य का सौन्दर्य है। मूर ने अग्रपुर्व जीवन का पाण्डित्य त्याग-सा दिया था, इसलिए स्थूल धलकारों की छटा दोसान्तर काव्य में बहुत कम है, यहाँ वक्ता स्थान वर्णन-वैविध्य तथा उक्ति-सौन्दर्य ने ले लिया है।

मूर की राधा

माभीर ससृष्टि के लोकरत्न 'कान्हू' और 'राही' जब अकस्मात् धार्यजाति को मिल गये तो धार्यजाति ने उनके 'कान्हू' और धरने 'कृष्ण' में एककृतता को शरार देनों का एकीकरण कर लिया, परन्तु उनके इतिहास में 'राधा' जैसी कोई नारी ही नहीं, भक्त 'राही' तथा 'राधा' के एकीकरण के लिए धार्यजाति को उस समर तक प्रतीक्षा करनी थी जब तक कि भक्ति-मुपनिधि की सबसे उज्ज्वल मणि के रूप में राधा स्वयं ही बोधिविज्ञोभविह्वला के समान ब्रज के कछारों में न आ पड़ी। कान्हू धरती जाति के बीच माये बराबर जीवन निर्वाह करते थे और वे सबसे ऊँच तथा नटलट, राही से उसी समय उनका मन मिल गया, परन्तु कुछ समय पीछे उनके जीवन में एक परिवर्तन आया जिसने उनको राजा बना दिया, फिर उनका धरती राही से मानो जाता ही टूट गया, राही ने यह सब कुछ अपनी भाँति से देखा और ब्रज मन से सहा, उसकी विश्वास था कि प्रेम का परिणाम भला होता है—कान्हू भक्त उसको अपने साथ ले जावेंगे, परन्तु वह माजीवन प्रतीक्षा ही करती रही और मरने परान्त भी उसी विश्वास के साथ अपने प्रिय का पथ देखती रही है। माय भी एक व्यक्ति, युवक या युवती, दूसरे के साथ विश्वासघात करता हुआ उसको तलाश हुआ छोड़ जाता है, तो ऐसा लगता है मानो 'राही' की अमर भावना अवतरित हुआ इस मायवान् भ्रमणों की साहस बँधा रही हो—“सावधान, प्रणय-पथ का सन्त है विश्वास, वासना का जो उद्वेग मन में उठ रहा है उसको सारे अशुचल से दूर है तुम अपने हृदय की प्रेमाभूत का उपयुक्त पात्र बना सकने हो, देखो निश्वास की उत से भी इसकी शीतलता में व्याघात न पहुँचे, हमारा आदर्श तुम्हारे सामने है, तुम में प्रसन्न प्रणयवक्तियों के पथ-निर्देश के लिए ही भगवान् ने मुझे भेजा था और मैं कर्तव्य को पूरा करने के लिए ही तो मैंने मोक्ष की कामना न करके प्रलम्भ में पड़ा रहना पसन्द किया है।”

काव्य में राधा को स्थायी रूप से जयदेव ही लाये थे, उनकी राधा कौटिल्य-पूजित-कुञ्ज-कुटीर में 'श्रीन पयोधर-भार-भरेण' नीलकण्ठवर पीतवसन वनमाली का

सारा परिग्रह करने की 'विलासकता' में, मुग्धा होने पर भी, दक्ष है; 'अघर-मुधा-पानेन' सम्मोहित करनेवाली उस 'नितम्बिनी' का 'मुकुटविपाक' 'रतिविपरीत' में तटिन के समान मरारि के उर पर सुशोभित होना ही है। विद्यापति में भी राधा का यही रूप है, 'नवयुवती' 'केलिकलावती', वह कुलकामिनी थी परन्तु कान्हू के 'मधु-सम-वचन' से लुमाकर वह कुलटा बन गई और प्रेम के मन्द परिणाम पर जीवन भर प्रसिद्धाती रही—'कुल-गुन-गौरव' तथा 'सति-व्रत-अपव्रत' को 'मदनमहोदधि' के वेग में तिनके के समान बहा देने से घोर क्या मिल सकता था ? विद्यापति में जयदेव के समान पिलास तो है ही, प्रेमाभिधेय काम की असफलता तथा तन्मग्न परचाताप की भी कमी नहीं, राधा मुग्धा से लेकर प्रीति तक के रूप में मिलती है, उसने जो कुछ किया वह दूती के बहकाने से ही, वह मानो बदनाम हो गई है इसलिए न ससार को मुक्त दिखवा सकती है और न अपने बचे हुए जीवन को सुख से बिठा सकती है। विद्यापति के समकालीन चण्डीदास ने जिस अनन्य 'परित रस' के गीत गाये वे उसमें 'कामगन्ध नाहि', 'कुल क्षीत जाति मान' सब कुछ उसी 'प्रानार प्रण' 'शायु' की समर्पित कर देने पर किस कलक का डर, किमि अन्धे-बुरे का विवेक—

कलकी बनिया डाके सब लोके,

ताहते बाहिक दुख ।

तोमार लागिया कनकर हर,

गलाय परिते सुख ।

× × × ×

सती या असती तोमाते विदित,

जान मन्द नाहि जानि ।

बहे चण्डीदास पाप पुण्य मम,

तोमार चरण सनि ।

चण्डीदास का व्यक्तिगत जीवन राधा के जीवन से भली भाँति भिन्न होता है, यहाँ मिलन की घड़ियाँ तो बहुत थोड़ी हैं—मिलन तो मानो हुआ ही नहीं, और यदि मिलन के कुछ क्षण जीवन में पाये भी तो वे घातका से खाती नहीं थे, दिव्यदे^१ के डर से मिलन में भी दोनों रोये ही रहे, और एकत्र^२ रहकर भी श्रिया ने श्रिय के शरीर 'का स्पर्श तक नहीं किया। चण्डीदास का प्रेम 'बिछु बिछु मुधा, विष्णुण घाघा' है, वस्तुतः प्रेम में सुख नहीं मिलता फिर भी दुःख के डर से प्रेम का त्याग उचित नहीं^३, प्रीति को कतौटी ज्वाला^४ ही है—जिसके मन में जितनी ज्वाला अधिक है उसकी प्रीति भी उतनी ही तीव्र होती है, सुख के लिए प्रेम करनेवाली को चण्डीदास ने सावधान कर दिया है—

१. दूहें कोरे, दूहें कदि विच्छेद आविया ।

२. एकत्र पारिव, नाहि परितिव, भाविनी भाबेर देहा ।

३. प्रेमे दू ॥ पाछे बनिया प्रेम त्याग करिवार नहे । (रवीन्द्रनाथ टागोर)

४. जार जत ज्वाला तार ततह विरीति ।

वहे छण्डोदास, गुन विनोदनी, सुख दुख दुष्टि भाइ,
सुखेर लागिमा जे करे पिरौति, दुख जाइ तार ठाँइ ।

इस भाँति 'सौन्दर्य पिपासा' तथा विलास की प्रतिमूर्ति राधा यहाँ आकर हृदयस्थ ज्वाला की प्रतिमूर्ति प्रतिभा बन गई, जिसने अपनी गूढ़ वेदना से समस्त कल्प तथा वासना को भस्मसात कर लिया, भव वह परमार्थ में भी आदर्श बन सकती थी ।

सूर की राधा वनपन से ही हमारे सामने आने लगती है । कृष्ण कुछ बड़े हो गये थे, माखन चोरी करने सगे थे, गाय चराने जाया करते थे, व्रज में उनकी प्रसिद्धि हो गई थी, व्रज युवतियाँ सुन्दरता के इस सागर को देखकर बनेक बार धपना 'मृद्धि-विवेक' खो चुकी थी । अभी राधा एक सामान्य गोपी है, उसका कृष्ण से कोई विशेष परिचय नहीं । परन्तु एक दिन व्रज की बाल मण्डली के साथ खेलते हुए कृष्ण राधा की ओर^१ देखते हुए चले गये । वह क्षण राधा के जीवन में एक नया रंग ले आया, जहाँ भी वह जाती है उसे श्याम को वह 'मृदु मूरत' दिखाई पड़ जाती है—न जाने श्याम जान-बूझकर उसकी आँखों के सामने बार-बार आते हैं, या सयोग अपने गर्भ में कुछ विशेष रहस्य छिपाए हुए है । राधा के मन में उल्लास था, ईश्वर ने उसको गोरा रंग और विशाल नेत्र दिये थे, उसकी माता उसके माथे पर रोली का लाल टीका लगा देती^२ और पीठ पर लटकने वाली आभरदार चोटी में फूल गुँथ देती थी । गोरे रंग पर आसमानी साड़ी में बाइलों के बीच बिजली के समान राधा की छवि एक दिन कृष्ण की आँखों में चकाचाँप पैदा कर गई, दोनों के नेत्र एक क्षण के लिए मिले फिर नीचे हो गये, और फिर-फिर मिलने के लिए फुटकने लगे । धवसर पाकर कृष्ण ने पूछा—“सुन्दरी, तुम कौन हो ? तुम्हारा घर कहाँ है ? व्रज में कभी तुमसे मिलना नहीं हुआ ।” राधा में जीवन छिपकर भाँक रहा था, उसने विध्वंस से अभिनव मुद्रा बना कर उत्तर दिया—“हमें क्या पछी है तुम्हारे व्रज आने की, हमारा ही इतना भय्य भवन और विशाल प्रदेश है (तुम किसी दिन आकर देखो तो तुम्हारी भी आँखें खुल जायें) हम तो यहीं सुन लिया करते हैं कि नद के पुत्र घर-घर से माखन और दधि चुरा-चुरा कर खाते रहते हैं ।” कोई हमारे विषय में सबकुछ जानता है और बहुत दिनों से जानना चाहता करता है—इससे बढ़कर मन को भुलावे में डालने वाली कोई दूसरी बात नहीं, राधा और कृष्ण दोनों ही इसके शिकार हुए, प्रथम मिलन में ही दोनों ने चुन-चाप 'सग मिलि जोरी' की कल्पना की—क्या ही अच्छा हो अगर हम साथ-साथ खेला करें । नेत्रों के मिलने पर मन मिल गया, और उनको ऐसा लगा मानो वे ती जन्म जन्मान्तर से एक दूसरे के परिचित हैं । यह 'प्रथम स्नेह' था, कृष्ण ने चलते-चलते राधा से कहा—“कभी हमारे यहाँ खेलने आओ न, मैं व्रज ग्राम में रहता हूँ,

१ व्रज-लरिखन सँग खेलत डोलत, हाथ लिए चक्कोरि ।

सूरस्याम चितवत गए सो तन, तन मन लियो सजोरि ॥ (१२८८)

२ ओचक ही देखी तहुँ राधा, नैन विसाम भास दिए रोरी ।

नील वसन फरिया कटि पहिरे, बेनी पीठि कलति मकभोरी ॥ १२९० ॥

नन्द के घर, द्वार^१ पर आकर पुकार सेना, मेरा नाम 'वान्ह' है, - --'तुम बड़ी भोली-माली लगती हो, इसलिये मन^२ तुम्हारा साथ करना चाहता है ।'^३

राधा के मन में सख्तवली मनने लगी, ऐसा लगता था मानो एक बार हाथ में आकर कुछ छिन गया हो । वह अपने घर को चलने लगी तो मार्ग में सखी ने बोली—
"बड़े आये घर वाले, किसी को क्या खजं पड़ी है जो इनके घर जाय"^४ । प्रेम का प्रारम्भ उस समय समझना चाहिए जब मन के प्रगट उल्लास को छिपाने का व्यर्थ प्रयत्न करते हुए अनुराग सखी से भी झूठ बोला जाता है—बुद्ध कही की, यह भी कोई बताने की बात है हमारे परस्पर के व्यवहार से भी इतना अनुमान नहीं लगा सकती कि हम एक दूसरे को प्रेम करते हैं । दिन बीते और 'नये प्रेम रस पाये' राधा और श्याम अपने अनुराग^५ में डूबकर हर तीसरे दिन सैर करते हुए दिखाई पड़ने लगे । इस बीच राधा यशोदा के घर भी आई, श्याम ने माता से उनका परिचय^६ कराया, नन्दरानी की राधा बड़ी अच्छी लगी, वह अपने हाथ से 'राधा कूँवरि' को सजाती है और श्याम-राधा की इस जोड़ी को मन में मोद भरकर देर तक देखती रहती है । प्रीति की यह कथा छिपी न रह सकी, श्याम और राधा बहुत से बहाने बनाकर मिलने लगे तो सखियों के मन में यह बात खटकती, वे राधा के इन ढंगों^७ पर सनने देने लगी—अपने घर में तुम्हसे बैठा भी नहीं जाता और अगर बाहर आता है तो क्या बिना खवे ठने^८ नहीं आ सकती । सभी बातें बचपन कहकर टाली भी तो नहीं जा सकती,^९ सोय सबेह की बुद्धि से देखते हैं और झगुली उठाने लगते हैं । इस प्रकार चलते-चलाने समय बीतता चला गया, राधा अपना सर्वस्व समर्पित कर बैठी, न उसके माता-पिता को इसमें कोई आपत्ति थी और न नन्द-यशोदा को । शरद् की रात्रि आई, दन्वावन में रासलीला प्रारम्भ होगई, राधा था वहाँ भी मुख्य भाग था—मगर दूसरी गोपियाँ भी कृष्ण को चाहती हैं तो बाधा करें, रास में मुख्य भाग तो मुझी को देते हैं और सारे व्रज में यह बात फैली हुई है कि इच्छा राधा के वर में है,^{१०} इससे बढ़कर और सौभाग्य क्या चाहिए ? सूर का

१ खेलन कबहु हमारे भाबहु, नन्द-सदन, वन गार्डे ।

द्वारं प्राइ टेरि मोहि सोजौ, कान्हु हमारे नार्डे ॥ १२६२ ॥

२. सुधी निषट देखियत सपकी, तार्त करियत साथ ॥ १२६२ ॥

३. सग सखी सो कहति चलै यह, को जँहै इनके दर ॥ १२६४ ॥

४. मनर धन-बिहार दोउ फौटत, आपु-आपु अनुरागे ॥ १३०४ ॥

५. मँया रोतु इनको चीहति, बारबार बनाई (हो) ॥ १३१८ ॥

६. राधा ये रस हँ रो तेरे ॥ १३३६ ॥

७. कँ बँठी रहि कवन आपने, काहे को बनि आवं ॥ १३४६ ॥

८. तरिकाई तबही को नोकी, चारि वरय के पाँव ॥ १३८८ ॥

९. मुनहु सूर रस-राम नायिका, सुन्दरि राधा रानी ॥ १६३५ ॥

१०. धी राधिका सकल गुन पूरन, जाके श्याम अधीन ॥ १६७८ ॥

श्याम काव-सनु-धातुरताई, कैसे श्यामा-वस्थ भए सी ॥ १६१६ ॥

कोमल हृदय यह मानने को तैयार नहीं कि राधा-कृष्ण का विवाह नहीं हुआ—विवाह और क्या होता है, कुण-गडग में खेर करते हुए घूमना ही तो^१ भावरी है और प्रीति की प्रण्वि ही तो विवाह का बन्धन है, इस प्रकार 'एक प्राण है देह' होकर रास करना साधात विवाह^२ ही तो है। कभी कभी कठना-मनाना चलता था, परन्तु प्रत्येक मिलन में नया और नूना उत्साह आजाता था, 'अनगिन भाति' राधा और कृष्ण ने श्रीठा करके ब्रजलोक को सुख दिया और सबकी मनोकामना को यथायोग्य पूरा किया।

यही राधा से एक भारी भूल हो गई, ऐसी भूल जिगका पश्चात्ताप हो नहीं सकता। कृष्ण कहते थे कि राधा उनकी है और ससार कहता था कि कृष्ण राधा के हैं, राधा ने इसका यह अर्थ समझा कि कृष्ण मानते हैं कि वे राधा के हैं—अगर उनके मन में तनिक भी द्विविधा होनी तो स्पष्ट कह देते—'राधा, ससार हमारे सुम्हारे सबध को गलत समझ रहा है, हमको अलग रहना चाहिए क्योंकि शायद हम लोग जीवन भर के लिए एक न हो सकें।' एक बार जब एक सखी ने कृष्ण के व्यवहार को सन्देह की दृष्टि से देखकर कहा कि यह प्रेम^३ दोनों पक्षों में समान नहीं है तो राधा को उस सखी पर 'रिस्त' आ गई—मूर्खी, बोसना नहीं जानती तो चुप रह, वे बुरे हो या भले हो, हैं तो अपने ही,^४ अगर हम भले हैं तो सब भले हैं^५, क्या तू यह समझती है कि कृष्ण मुझको कभी इस जीवन में भूल भी^६ सकते हैं, देख क्याम मेरी और देखकर ही एक विचित्र प्रकार से मुस्कराया करते हैं^७। सचमुच क्याम उस समय राधा के हो चुके थे, वैदिक विधि से विवाह तो नहीं हुआ था परन्तु इस सामान्य रीति के प्रतिरिस्त और कभी भी क्या रह गई थी, राधा का कृष्ण पर अनन्य अधिकार इसी से स्पष्ट हो जाता है कि राधा मान करती है तो कृष्ण उसको हर प्रकार से मनाते हैं, सिर बढाकर घुमाने तक में उनको हिचकिचाहट नहीं। मोहन पर उसका कुछ ऐसा जाहू हो गया था कि वे राधा के इशारे पर ही नाचते थे—अपना काम छोडकर उसके साथ चले^८ जाते थे। जब बात यहाँ तक बढ गई तो एक दिन राधा ने कहा—यह भी कोई बात है भला,

१ तब देत भावरि कु ज-मडप, प्रीति प्रिय हिये परी ॥ १६६० ॥

२ जाकी ब्यास बरनत रास ।

है गन्धर्व विवाह चित्त है, मुनी विविध विलास ॥ १६८६ ॥

३ सजनी क्याम सदाई ऐसे ।

एक अंग की प्रीति हमारी, वे जंसे के तंसे ॥ १८६६ ॥

४ क्यामहि दोष देहु जनि माई ।

वे जो भले बुरे तो अपने ॥ १६३१ ॥

५ आपु भलाई सर्व भलेरी ॥ १६७३ ॥

६ तू जानति हरि मूलि गए मोहि ॥ (१६७५)

७ क्याम कछु मो तन ही मुमुकात ॥ (१६६१)

८ मोहन की मोहिनी लगाई, सगहि चले डगरि कं । (२०५५)

आप जरा भी ध्यान नहीं रखते, मुझे बड़ी सज्जा पाती है,' आप यह भी नहीं जानते कि सब बातें सबके सामने कहने और करने की नहीं होती'। यह श्याम की परीक्षा थी—देखें वे क्या उत्तर देते हैं। श्याम ने स्वयं तो कुछ न कहा परन्तु सत्तामुख से कहलवाया कि ससार हँसता है तो हँसने दो, उसकी क्या परवाह करती ?^२ अन्त में हमीलिए उसने निश्चय किया था कि अब जो कुछ हो, होता रहे विधि की प्रेरणा^३ से ही हमारा प्रेम बढ़ा है उसका भरसक निर्वाह भी मैं करूँगी। राधा निश्चिन्त थी, उसमें अभिमान^४ आ गया, अब वह अपने को कृष्ण की 'विशिष्ट' सहचरी समझने लगी, और सारी सखियाँ मन ही मन उसकी प्रतिकूल बन गईं। यह राधा के जीवन का चरम सौभाग्य^५ था कि कृष्ण की अनन्या प्रेयसी बनकर वह सबकी आँखों में सटकने लगी—सब की ईर्ष्यालु दृष्टि^६ राधा के इस सौभाग्य में बिघ्न देसने की कामना कर रही थी।

राधा-कृष्ण की इन सीतामो का गूर ने जो वर्णन किया है उसमें न अपवेच के समान विवास है, न विद्यापति के समान केलि और न चंडीदास के समान भार्वा विच्छेद के भय से मिलन में भी दुःख, गूर की 'राधा में विश्वास तथा उत्साह है, जिनका आधार व्यक्तिगत अनुभव भी है तथा समाज की चर्चा भी, जब विश्वास जम चुका तो फिर सीतारिन्दा का कौन डर ? ससार से भय उसी समय तक रहता है जब तक कि प्रेम का परिपाक न हुआ हो, फिर तो 'चबाव' भी सौभाग्य बन जाता है—जो जलते हैं वे जला कर हमारे भ्राम्य में वो भयवान् ने भुन लिल दिया है उसे क्यों न भोगें ? राधा के प्रेम में स्थूल उपकरण कम सहायक होते हैं सूक्ष्म भावनाएँ अधिक—मन की परवृत्ता, पूर्व संस्कार, राशिय तथा भावना।

सगीने में छोके के समान जब एक दिन प्रकूर उस सीतामय जीवन में बिघ्न बनकर आ गये तो सारे व्रज में सखियों में बह गई। दृष्ट ने राधा से कहा—'मुझे कम ने बुलाया है, मैं मधुरी जा रहा हूँ।' राधा अपने कानों पर विश्वास न कर सकी, फिर वह सोच में डूब गई, उसका गला भर आया था—मुख से कुछ भी उत्तर न

१ श्यामहि बोलि लियो शिग प्यारी।

ऐसी बात प्रगट रहूँ कहियत, सखिनि माझ कत साजनि भारी।

इक ऐसेहि उपहास करत सब, तापर तुम यह बात प्यारी।

जाति-पति के लोग हँसहिने, प्रगट जानि हैं श्याम मतारी। (२१७५)

२ गूर श्याम-नयामा तुम एकै, रह हँसिहै सतार। (२१७६)

३ अब तो श्यामहि सौ रति बाड़ी, जियना रण्यो संजोग। (२२८१)

४ राधा हरि के गवँ गहीली।

मद मद गति मत्त मतग ज्यो, भङ्ग-भङ्ग मुख-मुँज भरीली। (२३६०)

५ तो सो को बडभापिनि राधा, यह नोकें करि जानी। (२५१६)

६ तुम जानति राधा है छोटी।

पतराई भङ्ग-भङ्ग भरी है, पूरन-जान, न बुद्धि की मोटी।

निकला,^१ एक यज्ञात भय उसकी आँखों में नाचने लगा—मिलन की यह अन्तिम बेला थी। रथ तैयार था, कृष्ण बैठ गये और कुछ देर में दूर पर धूलि ही उड़ती दिखाई पड़ी, अन्त में वह भी आँखों से ओझल हो गई—राधा को होश नहीं था, वह नहीं जानती थी कि यह सब हो क्या रहा है, जब वह चेती तो सिर पीटना और हाथ मलना^२ ही बाकी बना था। मथुरा की सब घटनाएँ घटी, नन्द लौटकर ब्रज आ गये, खालों को सारी वान मालूम हुई, सबको यह जानकर बड़ा आश्चर्य हुआ कि कृष्ण राधा को बिलकुल छोड़कर कसकी एक कुबड़ी दासी कुन्जा को घर में डाल रखना चाहते हैं^३। कहाँ राधा और कहाँ कुन्जा^४ कोई तुलना भी हो सकती है क्या।^५ राधा का जीवन ही बदल गया, सारा ब्रज उसी की बातें करता है—सभी लोग उसी को लक्ष्य करके कृष्ण को दोष देते हैं। पापी समाज^६ न पहले मेरे मुख को देख सका न अब मेरे दुःख को। राधा को ऐसा लगता है मानो सहानुभूति दिखाने के बहाने लोग उसको घिटा रहे हैं। कोई कहता है उनको तो कुछ दिन ब्रज में ऐसा करना पा^७, अन्य का आरोप है कि क्याम ने बहुत बुरा किया प्रेम दिखाकर गले पर छुरी फेर दी^८, एक ने कहा—वे तो स्वार्थी थे स्वार्थी, वे प्रेम का निवाहना क्या जानें^९। कुछ गोपियाँ कृष्ण को मजाक उड़ाने लगीं—सुना है ध्रुव तो वे राजा हो गये हैं और मुरली तथा गायों का नाम सुनते ही उनको लज्जा आती है (३८११)। परदेशी के प्रेम का विश्वास ही क्या, वह पहले प्रीति बढ़ाता है, फिर अपने देश चला आता है दूसरे को पछिताता छोड़कर^{१०}—हम तो प्रतिदिन यही देखती हैं, हमने तो पहले ही कह दिया था कि ऐसा ही अन्त होगा इस 'परेम' का। राधा को बड़े खीझ आती है—सब बातें बनाने वाले हैं कोई ऐसी युक्ति तो बतलाता नहीं जिससे वे फिर मिल सकें^{११}। राधा ने अपने को ही दोष दिया—मेरे प्रेम में ही कुछ कपट होगा जिससे आज यह विरहदुःख सहना

१ हरि मोली गौन की क्या कही।

मन गह्वर मोहि उतर न आयी, हौं सुनि सोचि रही। (३५८३)

२ तब न बिचारी ही यह बात।

चलत न फँद गही मोहन की, अब ठाढ़ी पछितात। (३६१६)

३ बेसे री यह हरि करि हें।

राधा की तजिहें मनमोहन, कहा कस दासी धरिहें।

४ करि गए घोरे दिन की प्रीति। (३८०२)

५ प्रीति करि दोहों चरं छुरी। (३८०३)

६ प्रेम निवाहि कहा वे जानें, सचिई अहिराइ। (३८०४)

७ कह परदेशी की पतियारो।

पीछें ही पछिताइ मिलौने प्रीति अद्राइ सिघारो। (३८१३)

८ यातनि सब कोइ निष समुझावें।

निहि विधि मिलनि मिलें बं भाषो, सो विधि कोइ न बतावें। (३८०१)

पूजा^१, परन्तु प्रेम करने दो क्या—सोच-विचार में ही जीवन बीतता जाता जा रहा है, प्रिय के मिलने का कोई लक्षण नहीं दिनाई पड़ता ।^२

उदय का आगमन व्रज के जीवन में एक नया धक लाता है । राधा और निरागा के बीच दूबती-तंदरी गोपियाँ प्रेम-महोदधि में लहरें से रही थी, उदय के उपदेश ने एक लूफान ला खड़ा किया, जिसमें सभी बज्रबाली वह गये—नन्द और गयोरी भी, न वही तो एक राधा क्योंकि उनको अपने प्रेम का विश्वास था—इसी तिनके के सहारे बिना छटपटाये ही उसने अपना सारा जीवन काट दिया, उसकी कामना कोई है तो यही कि विरहविक्षल प्राण जब कष्टज्वर इस शरीर को छोड़कर सदा के लिए जा रहे हो तब एक बार प्रिय के दर्शन हो जावें—तुम मेरे पास मत घाबो, मुझमें बोलो तब तबो परन्तु किसी बहाने सरा भर को व्रज में घा जाना, जिसमें मेरे मन की यह अन्तिम साध पूरी हो जावे—

बारक जाइवौ मिलि पायौ

को जानै कब छूटि आइगौ स्वाँस, रहे बिय साधौ ।

पुनहुँ नद बवा के प्राणहुँ, रेखि लँहुँ पल साधौ । (३८५०)

राधा के मन में दोयुनो बसक है—प्रेम की प्रसन्नता और लोक का उप-हास, अगर ससार को इस प्रेम का पूजा न होता तो मन मारकर वृषघाम एकान्त में दिन कट जाते, परन्तु सारा समाज सब कुछ जानता है और हमारे प्राणान की चर्चा चलाकर हमसे अधिक बुद्धिमान बनता है । एक बार मिलकर फिर सदा को बिछुड़ना जीवन का सबसे बड़ा अभिघात है^३—इसकी मौन पीड़ा को बही समझ सकता है जिसके जीवन में यह दुर्घटना घा चुकी हो । अगर दयाम की व्रज में रहना नहीं था तो वे महा भ्रायें ही क्यों,^४ और अगर वे भ्रायें भी तो मेरे मन को इतने अच्छे क्यों लगे—और जब वे इतने अच्छे लगे तो अपने बनकर क्यों न रह सके ? मेरे मन को कितना सम-झाती हूँ परन्तु वह मेरे बरा में नहीं रहा^५ । अब इस शरीर को रखकर धूल-धूलकर^६ मरने से क्या है, और अगर मरना चाहूँ तो मरूँ कैसे ? राधा ने जीवन में एक ही दाँव लगाया था उसी में वह अपना सर्वस्व तो बेटी, अब अपनी दशा उस जुझारी

१ सखी री हरिहि दोष जनि देहु ।

ताने मन इतनी दुख पावत, मेरोइ बचइ सनेहु । (३८१४)

२ हरि न मिले भाइ जनम ऐसे कायो जान । (३८३०)

३ मिलि बिछुरे को पीर कछि न्हँ, कहँ न कोऊ मान ।

मिलि बिछुरे को पीर सखी री, बिछुरी होइ सो जान । (३८४७)

४ वरमाधव मधुवन ही रहते, कत भसुरा कं भाये ।

५ मेँ मन बहुत भाँनि समझावौ ।

६ दुसह बियोग विरह भायो के, को दिन ही दिन छोवै ।

तूर दयाम प्रीतम बिनु राये, सोचि-सोचि कर मोई ॥ (३८८०)

की-सी है जो बहुत-कुछ समझाने पर भी न माना और जुधा खेलकर सदा को चौपट हो गया अब न समार को मुख दिखाया जा सकता है और न ससार से सहानुभूति या दया की आशा की जा सकती है—

प्रति मलिन वृषभानु कुमारो ।

✓ प्रथमोल रहति, उरघ नहि चितवति, ज्यो गय हारे यक्ति नुप्रारो ।

राधा किस-किस को समझावे, किसको दोष दे, जिसके जो मन भावे वह वंसा कहता रहे, अगर हम में समझ ही होनी तो प्रेम ही नयो करते ?

आशा ही संसार का जीवन है, मरते-मरते दम तक हम सोचते हैं कि शायद किसी प्रकार से बच सके, सब कुछ नष्ट होता देखकर भी प्रेमी सोचता है कि शायद किसी वान से पत्थर पिघल ही जावे, इसलिए प्रेम सदा आशावादी होता है, हर कदम पर वह मुक्तता है और प्रिय के प्रत्येक अपराध को क्षमा करता रहता है। भविष्य के भरोसे—एक बार वह पिघल जावे तो उसके सारे शूल फूस बन जावेंगे, उसकी सारी झूरता मान कहलावेगी। राधा इसीलिए मौन रही प्रत्येक नवीनता आशा को भड़काती है और मन में अवसाद दे जाती है, सावन आया—एक के स्थान पर दो-दो, परन्तु साथ भूलने वाला प्रिय न आया, वर्षा आई, फिर बोल गई, सरद आ गई रास की पुरानी-याद लेकर—परन्तु रासरसिक को आज ध्यान ही नहीं है। प्रकृति मन में सुप्त भावनाओं को जगाया करती है—आकाश में घिरी हुई काली घटा को देखकर अपने घाप भावें भर आती हैं—

हरि परदेस बहुत दिन लाए ।

कारो घटा बैलि बादर को, नैन नीर भरि आए ॥ (४०००)

राधा ने उदब से कुछ कहना चाहा भी हो तो वह कह न सकी, उसने सोचा अवश्य या कि बिना कहे मन हल्का^१ नहीं होता इसलिए मन की व्यथा को कह डाले परन्तु उसके नेत्रों में पानी आ गया और गला रुक गया^२। यस्तु, राधा की बहुत-कुछ वेदना सूर ने सखी द्वारा व्यक्त कराई है। हमने एक निर्मोही^३ से प्रेम किया—एक 'मोछे' व्यक्ति से—हम यह न जानती थी कि ससार में ऐसे लोग भी हैं जो बाहर से पूरा मेल-जोल दिखलाते हैं परन्तु जिनके मन में 'बपट'^४ ही भरा रहता है। क्या बड़े बपटी निकले, वे सदा हमारे साम रहते थे, हमारे साथ घण्टो बैठे रहते थे, सग-

१ दिन ही वह अपने मन में, कब लगि सूल सहों । (४६०७)

२ कठ वचन न बोलि आवें, हृदय परिहस भोन ।

नैन जल भरि रोइ दोनी, प्रसित प्रापद दीन । (४७२५)

३ प्रीति हरि निरमोहि हरि सौ, बाहि नहि बुल होइ ।

बपट की हरि प्रीति बपटी, सं गयो मन गोइ । (४४१८)

४ ऊयो प्रति मोछे की प्रीति ।

बाहर मिलत, बपट भीतर यों, ऊयो सोरा की रीति । (४४५६)

सग घूमा करते थे, मिलकर हँसते थे,^१ और दुःख-सुख की बातें करते थे । हमने श्याम को अपना बनाया—अपना सर्वस्व देकर हम उनके हो गये,^२ उनके लिए ससार में बदनाम हो गये और घर-कुटुम्ब बातों के बुरे बने—परन्तु फिर भी क्या उस निष्ठुर ने हमारी इन बातों की धन्य में परवाह की ? भाह ! अब उन बातों को सोचने से क्या है, हमारी सारी कामनाएँ—हमारे सारे सपने—मन के मन ही में रह गये^३ अब कहें भी तो क्या-क्या कहे और जिससे कहे—जिसको अपना समझा था वही अपना न निकला तो प्योरी का क्या भरोसा ? हमारे लिए परवास्ताप ही भावबोध है—हमने क्या सोचा था^४ और उस निन्दयी ने क्या कर दिखाया ! भूल अपनी ही है हमने उसको प्रेम किया था, उसने हमको कभी अपनाया ही नहीं^५—एकतरफा प्रेम का ऐसा ही कष्ट भल होता है । परन्तु नहीं, मैं अपने मन में खदा विश्वास रखूंगी, मेरे श्याम बड़े भोले थे, वे मुझे प्यार करते थे—मैं अपने उसी श्याम की याद में डूबी रहूंगी—वे सपुत्र वाले श्याम हमारे नहीं हैं^६ वे तो कोई और हैं । एषा यह तो जानती है कि श्याम ने नये दिशावे में बहुकर^७ पुण्य प्रेम को भुला दिया है परन्तु उसे यह विश्वास है कि ससार में उनको कोई और इतना प्रेम न कर सकेगा—किशोरावस्था में साथ-साथ रहते-रहते जो कभी न अलग होने की भावना मन में बैठ जाती है वह सुपरिचित होने के कारण भले ही धार्यक न लग सके परन्तु वह अनन्य है, वह वास्तव्यहित तथा स्वायत्त हीन होती है, उसमें जितना सुख होता है उतना घर-पर के दिशावे में नहीं । और वास्तव में श्याम को पछानना पड़ा, वे सोचते थे कि राधा का प्रेम भी कच्चा ही है, परन्तु जब उनकी समय बीतने पर राधा के प्रेम की अनन्यता का प्रमाण मिला तो उनके

१. कहा होत अबके पछिताने ।

छेवत, सात, हँसत एहि सग, हम न श्याम गुन जाने । (४३७०)

२. जनि कौन बस परी पराएँ ।

सरबस दियो आपनी उनकी, तऊ न कछु काम्ह के भाएँ । (४६१८)

३. मन की मन हो भाँभ रही ।

कहिए जाइ कौन यँ ऊँचो, ताहीं परत रही । (४१८८)

४. मधुर प्रीति किये पछितानी ।

हम जानी ऐसहि निबहैगी, उन कछु प्रीति जानी । (४६०५)

५. ऐसी एक कोद की हैत ।

अंसे यतन कुसुम रंग मिति के, मंहु छटक, पुनि सेत । (४२३७)

६. ऊँचो अब नहि श्याम हमारे ।

मधुवन बसत बर्तन से ये ये, मायव मयुष तिहारे । (४३६५)

७. मधुर यह निहृष हम जानी ।

सोयी गयी नेह नग अनर्प, प्रीति-काथरी भई पुरानी । (४३३२)

८. परम सुख सिगुता को चेहु ।

सो जनि तजहु दूर के बाते, सुनहु सुनाव जानि गति येहु ।

मन में भी टोस होने लगी, परन्तु हाथ से समय निवृत्त गया, अब तो बिछली भूल पर पड़ियाया ही जा सकता है—अपने मन की कसक को एक दिन श्याम ने अपने मित्र उद्धव से कहा था—सूर वित ते टरति नाहीं, राधिका की प्रीति ।^१

ससार में सदा दो प्रकार के व्यक्ति रहेंगे । एक तो वे जो भावना को ही सब कुछ समझते हैं, और दूसरे वे जिन्होंने सदा नाप-तोला करना सीखा है । यदि ये दोनों धन्य-मत्तग रहें तो जीवन की बहुत सारी समस्याएँ उत्पन्न ही न हों, परन्तु सयोग प्रायः इन दोनों को मिला देता है । साहित्य में ऐसे वर्गन भी हैं जहाँ धन प्रतिष्ठा आदि के लोभ में कोई विवाहित युवक प्रेम को ठुकराकर कुछ समय के लिये परदेश चला जाता है—श्रीभाकुल विरही (या विरहिणी) की वेदना के उस समय के उद्गारों को समाज के ठेकेदारों ने बड़ा सराहा है । और ऐसी विषादपूर्ण कथाओं की भी कमी नहीं जिनमें नाप-तोला करने वाला अविवाहित प्रेमी किसी भावुक प्रेमपात्र से पहले तो प्रेम जोड़ता है फिर किसी भौतिक स्वार्थवश उस प्रेम को तोड़कर^२ धन्य चला जाता है, तब प्रबुद्धिमान प्रेमी समाज की सनद के अभाव में अपने मन की ज्वाला को या तो अतल जल में डाल कर देता है या अग्नि की चिनगारियों में मिला देता है (यह कहना आसान नहीं कि बाद में उस विवाहित कथा में अधिक या इस अविवाहित घटना में) । ससार में धन-सम्पत्ति, ज्ञान-विज्ञान, यश-गौरव सब कुछ है और एक स्थान से दूसरे स्थान पर अधिक है, परन्तु क्या इन्हीं भौतिक उपकरणों के कारण पिछले प्रेम को ठुकरा देना चाहिए, विशेषतः जबकि दूसरे का कोई और आधार ही न हो ? सौराष्ट्र के कवि ने एक ऐसे ही अपने को बुद्धिमान समझने वाले निष्ठुर को बार-बार समझाया है —

मिथ्या छै ज्ञान अने फोटक छै फा-फां
व्यर्थ छै जीवननो बिलबाद हो
साखा समझीले साचा सत्यन ।
प्रेम भीना प्राणिमाँ ससारमा विचरजे
प्रेम छै सृष्टिनो सबाद हो
साखा समझीले साचा सत्यन^३ ।

सत्य तो यह है कि पहले तो इस ससार में किसी व्यक्ति को धरना मत पसन्द नहीं करता और यदि किसी एक को पसन्द करता भी है तो वह व्यक्ति अपना नहीं

१ कठिन निर्दय नन्द के सुत, जोरि तोरयो नेह ।

२ समस्त ज्ञान मिथ्या है, दिन-रात परिधम करना निरर्थक है, और इस जीवन के सारे सपनों में कोई सार नहीं, हे सपाने ! तू जीवन के इस वास्तविक सत्य को समझ ले । तू अपने आँखों को प्रेम के सौरभ से सुरभिित करके ससार में विचरण कर, इस सृष्टि का एवमात्र सबाद प्रेम ही है । हे सपाने ! तू जीवन के इस सारगर्भित सत्य को समझ ले ।

हो पाता—यह इस संसार की सनातन विडम्बना है। राधा-कृष्ण इसी के प्रतीक^१ हैं। परन्तु इस विडम्बना से विश्वासघात का उत्तरदायित्व कम नहीं हो जाता; हाँ, अनन्य त्याग और तप से राधा का पद पराजय में अपने जीवन का अन्त कर लेने वाले अस-कल प्रेमियों से रहस्य ही ऊँचा उठ जाता है। राधा जानती है कि राधा तो कमल जगती ही बच-गना कहेगा, वह कह भी जानती है कि उस निष्ठुर को अपनी निष्कृ-स्ता पर घट-घुटकर रोना पड़ेगा, और राधा को विश्वास है कि यदि उस निर्मोही की आँखों के सामने उस कुर मन्विष्य का ठीक चित्र आ जावे तो सच्चे एवं अनन्य प्रेम के सामने उसका तुच्छ स्वार्थ पिघलकर बह जावेगा। इसलिए राधा ने यह निश्चय किया कि वह प्रिय के पास अपना सन्देश नहीं भेजेगी—जो किसी महाकाव्यज्ञा में पन्था बना हुआ है उसे प्रेम का सत्त्विक रूप आज दिखाई न पड़ेगा—उसी पुरानी सुल-स्मृति में, उसी विश्वास तथा उल्लास में राधा अपना साख जीवन काट देगी; स्मार उसे पागल बहना जाहे नो कहता रहे, अपना सर्वस्व गँवाकर समाज की धोबी सदानुमति की उसे मूल नहीं—

हम अपने सज ऐमेहि रहिहं, विरह-बाधु बीराने

मीराबाई

भक्ति-साहित्य में मीराबाई को एक विशेष स्थान प्राप्त है। राजरानी होकर भी प्रेम-भक्ति के मार्ग पर अग्रसर होने हुए इन्होंने मोक्षरवाद तथा यातनाएँ सहनीं फिर भी सामोद गिरधर की लोभाग्रो का निरन्तर गान करती रहीं। शुक्रराही, राज-स्यातो, ब्रज तथा पञ्जाबी भाषाओं में मीरा की समान आदर दिया जाता है; प्रयत्न यह कहिए कि दक्षिण की मन्दास तथा मन्ना महादेवी की तुलना के लिए उत्तर की एकमात्र मध्ययुगीन कवयित्री मीराबाई ही हैं। व्यक्तित्व, सपीठ और कवित्व में वे किम और मीरा को विभेदत्व प्राप्त है—यह कहना सुरूब नहीं। मीरा में दर्शन या विचारों की लोच व्यर्थ है, वे 'प्रेम-निधानी' थीं, प्रेम ही उनका दर्शन और प्रेम ही उनका जीवन है। वे सगुण अथवा निर्गुण भी नहीं कही जा सकतीं, क्योंकि उनका सगुण गिरधर और नन्दलाल होते हुए भी सूर के कृष्ण के सवाज लीलाओं में ध्वन्य नहीं विलीन, अस्तुत सामग्री की दृष्टि से मीरा, कबीर यादव निर्गुणोक्तों के अधिक निकट है। मीरा की भक्ति दाम्पत्य-भाव की है, उन्होंने गिरधर गोपाल को अपना^२

१. मन मिले, तो मनैर जानुष मिले ना । (बयाली गीत)

२. दुलै जम सह्य मृन्दावन, दुलै प्रेम-सरय ।

ना जानिमे बहुरि कब हूँ है, त्याग जिहारी संग ॥

३. म्हीने चारर राखो जो, गिरधारी लावा, म्हीने चारर राखो जो ।

चारर रहसूँ, बाग सगामूँ, नित उठ दरसन पामूँ ।

मृन्दावन की कुजर्गलिन में तेरी नीता मामूँ ।

चाररी में दरसन पाऊँ, सुगिरण पाऊँ सरबो ।

भाव-भगवि जापोरी पाऊँ, लौनीं बालां सरयो ॥

जन्म-जन्म का पति मान लिया था और उसी के प्रेम में छकी हुई वे गाती रहती थी, उपास्य के सामने ऐसी व्यक्तिगत दाम्पत्य सम्बन्ध हिन्दी के किसी भी भक्त कवि या कवयित्री में नहीं मिलता ।

कहा जाता है कि मोरानाईसलता का प्रवतार थी, परन्तु इस रहस्य का ज्ञान उनको तब हुआ जब वे विधवा हो गईं और वे इस पारिव्य दुःख को नूतनर उत्त चिर-पति के ध्यान में रत रहने लगी । अपने पूर्व-जन्म का स्मरण कर वे कभी-कभी ऐसे पद गाती हैं जिनको इस जन्म में नितान्त असाध्यिक माना जायगा—

(क) मोरो गलियन में घाघो जो धनश्याम ।

पिछनाडे आय हेला दीजो, सलता सली है म्हारो नाम ॥

(ख) हेले, भो सूं हरि बिन रह्यौ न जाइ ।

सासू लड़े, रो, सजनो, नएद सिजैरी, पीव जो रह्यौ रो रिसाइ ॥

चोकी भो मेले, सजनो, पहरा भो मंली, ताता द्यौम जड़ाइ ॥

पूरव जनम की प्रीत हमारी, सजनो, सो कहाँ रहे रो सुकाइ ॥

(ग) एरी दई तेरो कहा बिगाडो, छोटा बन्त मोहँ बीतर ॥

करके भृगगर पर्संग पर बंठी, रोम-रोम रस भीना ॥

चोली केरे बन्द तरफन लगे, डयाम भये परबोला ॥

'भोरा' के प्रभु गिरिधर नागर हरि अरण्य चित सोना ॥

(घ) छाँडी संगर मोरो बहिषाँ गहौ ना ॥

मैं तो गरि पराये घर की मेरे भरते गोपाल रह्यौ ना ॥

मीरा के पदों में लीला-गान बहुत कम है, यत्र-तत्र गोधारण, दधि-विक्रय या वस्त्र-हरण के पद मिलते हैं, जिनकी सख्या राम-सम्बन्धी या व्यक्तिगत जीवन-सम्बन्धी पदों की सख्या से अधिक नहीं है । बालकृष्ण की छवि मीरा की दृष्टि से प्रोक्त है, परन्तु किशोर के रूप को देखकर उन पर जादू हो गया और वे उससे मिलने के लिए व्याकुल रहने लगी—

(क) बडी बडी धोलियन धारो साँवरो मोतन हेरो हँसिके रो ।

हौ जमुना जल भरन जात हो तिर पर गागरि ससिके रो ॥

सुन्दर श्याम सलोनी मूरति भो हियरे में बसिके रो ॥

(ख) बंसे भावौ हो सात, तेरो ब्रजमगरो, मोकुल नगरो ।

इत मपुरा उत मोकुल नगरो, बीच बहे यमुना गहरो ।

पाँव धरौ मेरो पायल भीजै, कूदे परो बहि आउँ सगरो ॥

मैं दधि बेचन जात बुन्दावन, मारग में मोहन भगरो ॥

बरजो जमोदा अपने सात को, छोनि तिमो मेरी नष रो ॥

१ (क) भूँडे वर की क्या बहँ जो, प्रथ बिच में तज जाय ।

वर वरौं सा रामजो, म्हारो चूड़ो घमर हो जाय ॥

(ख) ऐसे वर की क्या बहँ, जो जनमें और भर जाय ।

वर परिये एक साँवरो रो, मेरो चुड़तो घमर होय जाय ॥

बस, मिलन की इन्तनी ही लीला के बाद विषोय का प्रारम्भ हो गया, हृदय में एक उठने लगी, शरीर में जलन पैदा हो गई और जीवन मरण से भी हृदय बन गया। विरह के ये पद ही मीरा के काव्य का सार हैं। जयदेव के शीतलो के समान मीरा के पदों में भी बाह्य परिस्थितियों की अपेक्षा नहीं है, इसलिये विरह के पद भृंगार की कामरुता को जगाने के स्थान पर हृदय में उदात्त भावों की ही सृष्टि करते हैं, इसी हेतु मीरा की प्रेमा भक्ति विलास के उच्छ्वासों से साञ्जित नहीं रही—

(क) रमैया बिन नौद न भावै ।

नौद न भावै, विरह सतावै, प्रेम की प्रांच डुलावै ॥

(ख) सखी मेरो नौद नसानी हो ।

पिय को पय निहारत सिगरी रंस बिहानी हो ॥

विरह के इन वर्णनों में सबसे अधिक अमरस्यवीं वे स्पष्ट हैं जिनमें मीरा का उद्दीप्त हृदय प्रहस्य वेदना से चौत्कार कर उठता है, इन पदों का माधुर्य भाव तक अनुप्राण है—

(क) पपइया रे पिय की धालो न बोल ।

सुसि यावेलो बिरहिलो रे, धारो शालेलो पाँख मरोड़ ।

चौंच कटाऊँ पपइया रे, ऊपरि बालर सुँख ।

पिय मेरा, मैं पीब की रे, तू पिय बहै सु कुँए ॥

(ख) पपैया ध्यारे काँ को धर चितारपी ।

मैं सूखी छी अपने भजन में पिय पिय करत पुकारपी ॥

(ग) साबरा दे रह्यो जोरा रे, धर धावो जी राम मोरा रे ।

उमड़ चुमड़ चहुँ दिसि सै धायी गरजत है धनधोरा रे ॥

(घ) बरसै बदरिया सावन की, सावन की, सतभावन की ।

सावन में उमावो मेरो मनुषा, भनक सुनो हरि सावन की ॥

(ङ) मैं बिरहिली बँडो जानूँ, जगत सब सोवै री बाली ।

बिरहिली बँडी जगमहन में मोतियन की लड पोवै ।

इक बिरहिलि हम ऐसी देखी, साँसुवन की माना पोवै ॥

नारी-हृदय से निकले हुए विरह के ये उद्गार बाह्य सौम्यता की अपेक्षा नहीं रखते ।

यदि मीरा के काव्य से कृष्ण का नाम निकाल दिया जाय तो उसकी निर्गुण काव्य स्वीकार करने में अधिक संकोच न होगा। कारण हम ऊपर बता चुके हैं कि यह विरह बाह्य परिस्थितियों से स्वतन्त्र वेदना की अभिव्यक्ति मात्र है, अतः इसकी योजना प्रत्येक प्रसंग में ठीक लगेगी। यदि विरह के उद्दीप्त उद्गारों के साथ-साथ वेदना की कसक पर दृष्टि डालें तो ऐसे पदों में कबीर का अपूर्व प्रभाव दिखलाई पड़ता है—अप्रस्तुत सामग्री, प्रयुक्त शब्दावली आदि सबमें—

(क) सुरत निरत का दिवला संजोया, मनसा पूरत बातो ।

प्रणम धारि का तेल सिचाया, धाल रही दिन रातो ॥

(ख) ऊँची तोचो राह रण्योली, पाँव नहीं ठहराय ।

सोव-सोव पग धरै जतन से, धार-धार दिख धाय ॥

- (ग) पाँच सखी इकठी भई, मिलि मगल गावै हो ।
पिय का रली बधावखाँ, आखँद भग न भावै हो ॥
- (घ) त्रिकुटी महल में बना है भरोखा, तहाँ मैं भाँकी लगाऊँ रो ।
सुन्न महल में सुरत जभाऊँ, सुख की सेज बिछाऊँ रो ॥
- (ङ) या तन को दिवता कटँ, मनसा की वाती हो ।
तेल जलाऊँ प्रेम की, बालूँ दिन-राती हो ॥
- (च) सामु हमारी सुषमणा रे, ससरो प्रेम-सतोष रे ।
जैठ जुगो जुष जीवजो रे, हाँ रे पेलो नावत्तोयो निर्दोष ।
- (छ) पानी ऊँ पोली पड़ी रे, लोग कहैं पिंड रोग ।
छाने लघण में किया रे, राम मिलण के जोग ॥
बाबल बंद बुलाइया रे, एकड दिसाई म्हारी बाँह ।
मूरख बंद मरम माँह जाणो, करक करेजे माँह ॥
माँस गल-गल छोजिया रे, करक रह्या गल आहि ।
आँखलियाँ रो मूडो (म्हारे) आँखल लागो बाँहि ॥

वियोग के कुछ प्रसंग मीरा के काव्य को भारतीय काव्य-पद्धति से अलग कर विदेशी प्रभावकिन दिखाते हैं। कबीर, रैदास आदि निर्गुण भक्तों के प्रति मीरा के मन में वस्तुतः धृष्टा थी। अतः उनका वियोग सदा भारतीय नारी का वियोग नहीं रहा और पुरुष होते हुए भी नारीत्व की भावना से वियोग-मुग्ध रहनेवाले निर्गुणियों का अनुकरण करके वह हठयोग की गलियों में अटकता रहा, यद्यपि इन स्थलों की सहाय बहुत अधिक नहीं है। वियोग के पदों में नीता का निरन्तर अभाव है और सूरसागर के वियोग-खण्ड के समान या तो हरि की प्रशस्ति है या अपनी प्रथमता प्रथका सत्कार की निस्तारता—

- ✓(क) हम देहि का गरब न करना, माटी में मिल जाती ।
यो सत्तार चहर की बाजी, साँझ पड़वाई उठ जाती ॥
- (ख) बालापन सब खेल गँवगयो, तराण गयो जब रूप घना ।
बृद्ध भयो जब आलस उपज्यो, माया मोह प्रयो मगना ॥
- (ग) यो सत्तार सर्वाँ नहि कोई, साँचा सगा रघुबर जो ।
माता पिता ओ' कुटुम्ब बघोलो, सब मतलब के गरजो ॥

मीरा के काव्य का प्रस्तुत पक्ष मनवान् के प्रेम में व्याकुल होकर तड़पना ही है और यह तड़पन जीवात्मा की परमात्मा के लिए चिरन्तन मिलन की इच्छा है। इसमें स्त्री-पुरुष का भाव नहीं होता फिर भी नारी-भाव से इस वेदना का अनुभव करने पर आत्म-परिष्कार निरूप समर्पण तथा भावपूर्ण-अभिव्यक्ति स्वतः एव आ जाते हैं। अतः पुरुष भी नारी भाव, को धरनाकर दाम्पत्य-भक्ति में प्रेरित होते रहे हैं। यह समीप की बात है कि राजरानी मीरा नारी थी, अतः पुरुष भक्तों की अपेक्षा उनमें स्वाभाविकता और तीव्रता की भावना अधिक है। इस विरह का आत्ममग्न निश्चित नहीं है, मीरा उसकी अपना प्रियतम जानती है, आप उसको वृष्ण कह लें, राम कह लें या

निरजन वह ले मोरा को उससे कोई अन्तर नहीं आता । फलतः अनेक पदों में उसको केवल 'पिया' कहा गया है और अनेक पद उसको 'जोगी' या 'जोगिया' कहते हैं, कहीं-कहीं केवल 'तुम' या 'प्रभु' ही सम्बोधन हैं । मोरा का अभिप्राय अपनी वेदना की अभिव्यक्ति है, जिस प्रेम में वह घायल होकर बन-वन भारी-भारी फिरती है उसका उच्चारण तो प्रसन्नमय है ही, उसका अनुभव भी सर्वशुभ नही—घायल को गति को घायल ही जानता है दूर से तमाशा देवने जाता नही । इसीलिए प्रेम का नाम लेने वाले वेदना के अनुकरण पर ही न बहक जायें—प्रेम का निर्वाह बड़ा कठिन है और इसका परिचाय स्वामी विरह है, मोरा ने अपने अनुभव से सस्ते प्रेमियों को सदा के लिए सावधान कर दिया है—

जो भं ऐसा जालती रे, प्रीति जिये जुग होय ।

नगर दिजेरा फेरती रे, प्रीति करो मत कोय ॥

रसखान

कृष्णकाव्यकारों में रसखान की प्रसिद्धि किन्ती वार्धनिक विद्वान् के कारण नहीं है प्रत्युत विषमों होते हुए भी कृष्ण के प्रति अनन्य प्रेम के कारण है, उनके काव्य में भाषा का मौन्दर्य अवश्य प्राप्य है परन्तु जीवन का कोई आदर्श नहीं मिलता । इस वर्ग के कवियों ने प्रेम को ही जीवन का सर्वस्व समझा, भन आता और उरमाह के उदात्त भाव सहज ही उपेक्षित बन गये । रसखान ने प्रेम को आनन्द का मूल माना है, आनन्द दो प्रकार का है—विषयानन्द तथा ब्रह्मानन्द^१, पर प्रेम भी दो प्रकार का हुआ, परन्तु दोनों प्रकार के प्रेम में स्थूल रूप से कोई भेद नहीं एकनिष्ठता या अनन्यता^२ से ही श्रिय-प्रेम ब्रह्म-प्रेम में परिवर्त हो जाता है । सृष्टियों की सी इस, भावना के कारण रसखान का आदर्श तैली^३ है, और उनका प्रेम नेशा, आला पीर, विष, खड़ा की घारा आवि का पर्याय बन गया है । इन्द्रिय-जन्य वासना से प्रारम्भ होने के कारण इस प्रेम में अनेक अश्लील तथा अमस्कृत चित्र आ गये हैं, कहीनायक ने सुप्ता^४ कन्या के साथ बलात्कार किया, कही अपरिचित^५ परकीया के साथ रस-कैलि की, होरी के उत्तम पर तो सभी नवोत्ता^६ तथा प्रोढ़ा^७ एक-सी^८ ही हैं—उनको पतिव्रत^९ का

१ आनन्द-अनुभव होता नहीं, बिना प्रेम अब जान ।

कै वह दिव्यानन्द, कै, ब्रह्मानन्द बखान ॥११॥ (प्रेम-व्याटिका)

२. इक अंगी, बिन कारनाह, इकरत सदा समान ॥२१॥ (वही)

३ अरुण बहानी प्रेम की, जानत सैली खूब ॥३३॥

४. वह मोई हुई परजंक लनी सला लोनी सु धाय भुजा भक्ति ॥२४॥

(सुखान-रसखान)

५. आइ घोपाल, लियो भरि अरु, कियो मज भायो, पियो रसकूं रो ॥११७॥ (वही)

६. घायल सात गुषाल लिए मग सून मिली इक नार नवोली ॥१२१॥ (वही)

७. सातहि नचाइ, भोरो नचाहि नचाइ - ॥१२५॥

८. नारि नवेली बवं नहि एक बिसेख यहै सर्व प्रेम अच्छो है ॥१२६॥

९. इहि पास पतिव्रत सात धरोजू ॥१२९॥

नाम ही न लेना चाहिए। यह भावार्थ की बात है कि नायक का नाम वृष्टा प्रकट हो जाने से ही भक्त लोग इस असंस्कृत अनाचार को भक्ति की अभिव्यक्ति मान लेते हैं।

रमखान को ईश्वर ने हृदय इतना अधिक दिया था कि उनमें विचारो का नितान्त अभाव है, सोला-वर्णन में भी वस्त्रना स्तब्ध रह गई है। न कोई नया दृश्य है और न कोई नवीन भाव। जहाँ कोई सौन्दर्य दिखलाई पड़े, समझ लीजिए किसी अन्य कवि का प्रभाव है। निम्नलिखित उद्धरण हमारे मत के प्रमाण हैं—

(क) सागर को सरिता जिमि घायत रोकि रहे फुल को पुत दूर्यो ॥१४॥

(ख) उनही बिन ज्यों जलहीन ह्वं मौन सी छाँलि भँसुवानी रहै ॥११॥

(ग) मो मन मानिक सं गयो, चित्तँ चोर नंदनद ॥४४॥

(घ) जो कोऊ चाहै भली अपनी तो सनेह न काहूँ सो कीजियो माई ॥८०॥

(ङ) मो पछितायो यहँ जु तसो कि कलक सम्यो पर भक न लागी ॥८२॥

(च) गोरत के मित जो रस चाहत सो रस कन्हू न नेकुन पैहो ॥८८॥

परन्तु प्रेम-लीला की सामान्य करपना शृंगार में डूबकी लगा-लगाकर अवश्य ही रसखान के काव्य में अनेक बार दर्शन दे जाती है, ऐसे स्थलों पर सामान्य काव्य-सौन्दर्य भी मनोहर हैं—

(क) ऐसे में आवत कन्हू सुने हुलसे सरके सरकी भँगिया की।

यो जग जोति उठी तन की उकसाइ बई मनो बली बिधा की ॥१०१॥

(ख) पं न दिखाई परं अन्न बाबरो बं के बियोग बिधा की मजुरी ॥११७॥

(ग) सोई हुती पिय की छतिधाँ लगि बाल प्रवीन महुँ मुद मानं।

कैसँ छुले छहरं बहरं कहरं छवि देखत मन अमानं।

या रस भ रसखानि वणी रति नैन जगी छँलिया अनुमानं।

खइ पै पिय, सो बिब पं करव, करव पं मुकतान प्रमानं ॥१२०॥

(घ) बागन काहे की जग्यो पिया घर बैठे ही बाग लगाइ बिसाऊं।

एडो अनार सी मोर रही बहियाँ बीउ चम्पे सो बार नवाऊं।

छातिन में रस के निबुआ अरु घूँघट सोलि की बार चवाऊं।

टाँगन के रसके चमके रति फूलनि की रसखानि सुटाऊं ॥१६॥

प्रथम दो उदाहरणों में सौन्दर्य की सामग्री व्यावहारिक जीवन से ली गई है—निर्वाण-प्राण दीपक की उकसाई हुई चालिका तथा प्रियागम से उत्साहित नायिका में रूप-रंग-गुण का तो कोई सादृश्य नहीं परन्तु दोनों की गति (निर्वाण से अकस्मात् प्रकाश की प्राप्ति) एक सी ही है, इसी प्रकार रति के लीक के धम के अनन्तर वियोग की पारिधमिक के रुद में सभावना करना चमत्कारपूर्ण है, रूपकातिशयोक्ति का सौन्दर्य-परम्परा से ही गृहीत है, और नारी को ही चलती-फिरती बाटिका बना देने में उस युग की विलासिता बहुत प्रतिबिम्बित होती है।

मध्यकालीन साहित्य मुख्यतः अजभाषा साहित्य है, अजभाषा के माधुर्य से भावपूर्ण होकर इतर भाषा-भाषी भी काव्य-रचना इसी भाषा में करते थे, रसखान ने भाषा के माधुर्य को हृदयगम किया और युग की प्रकृति के अनुरूप इसमें रागीत की खुर

जगाकर इसको सौकुमार्य से परिपुष्ट करके अपनी रसिकता का परिचय दिया। रसज्ञान के काव्य का भावपक्ष प्रेमातिरेक है, कलापक्ष में भाषा का माधुर्य ही मुख्य समझना चाहिए—यही गुण उनकी कविता को 'रस' की 'छानि' बना सका है। भाषा के माधुर्य से हमारा अभिप्राय शब्द-चयन, पद-निर्घोष, अनुप्रास की छटा तथा संगीत-प्राणता से है। 'प्रेम बाटिका' तो कला की दृष्टि से अत्यन्त सामान्य कोटि की है, परन्तु रसज्ञान के सबसे माधुर्य में अपूर्व है। सर्वथा वरिष्क छन्द है, इसमें ह्रस्व-दीर्घ का ठीक-ठीक प्रयोग होना चाहिए, यदि इन ह्रस्वदीर्घ के साथ दलों के सौकुमार्य तथा माधुर्य का भी ध्यान रखा जाए तो छन्द मनोमोहक बन जाता है। कुछ उदाहरण देखिए—

(क) या मुरली मुरलीघर की अपरान घरी अपरान घरींगी ॥३॥

(ख) दृष्टि परी तबही चटको अटको हियरे हियरे पटवारी ॥४॥

(ग) रसज्ञानि रहै अटवरो हृदयो अजलोग फिर सटवरो भटवरो री ।

हय सयै हरि बा नट को हियरे फटवरो भटवरो अटवरो री ॥५॥

(घ) सा खन जा खन राखिए माखन चाखनहारो सो राखनहारो ॥६॥

इन उदाहरणों में अनुप्रास तथा यमक की छटा पाठक के मन को अवश्य आकृष्ट करेगी और 'ताखन', 'जाखन', 'माखन', 'चाखन', 'राखन', शब्दों की गति एक ओर सिर में कमर उथलन करती है दूसरी ओर पदों में संचलन की इच्छा जगाती है। यही ब्रजभाषा का माधुर्य है, जिसका रीतिराज में और भी अधिक उन्मील हुआ। भागे चलकर तो इस नृत्य-संगीतमय सौन्दर्य-मृष्टि के लिए कवियों ने निरर्थक शब्द-आलस का निर्माण किया, रसज्ञान की यह मृष्टि निरर्थकता तक नहीं जाने पाती। एक पद में एक-सा ही नृत्य-संगीतमय शब्द-माधुर्य तो आवश्यक होता ही है विपमना-गर्भ सम की धाना और भी रमणीय है, ऊपर के उदाहरणों में से द्वितीय में 'चटको' 'अटवो' के साथ 'हियरे', 'पियरे' की विपमना दर्शनीय है। रसज्ञान के कवितो में भी यह गुण प्रचुर परिमाण में उपलब्ध है—

(क) जानिए न झांसी यह छोहरा जसोमनि को

बांसुरी बजाइयो कि बिष बगटाइयो ॥१॥

(ख) दोउ परे पंथा दोऊ सेत है बर्तपा इन्हें

भूलि गईं गंधां उन्हें गापर उठाइयो ॥२॥

(ग) भातहि नवाइ भोरी नन्दहि नवाइ, छोरी

बेरिन सचाइ गोरी मोहि शकुनाइयो ॥३॥

रसज्ञान का काव्य अभिधा का काव्य है, इसमें युग की प्रवृत्ति पूरी सचाई के साथ प्रकट हुई है, विपम्य होने के कारण कवि ने रस-स्रोता के अलोकित्र सकत नहीं किये, और न शान्तीय प्रभाव ही उसमें लजित होता है। भग्न व्रज की वातना-मकिल जनता के जीवन का कुछ आभास रसज्ञान की अश्रुत-योगना में स्पष्ट दृश्यों के रूप में प्रकट हुआ है। यह कहना कठिन है कि उस भृगारी वातावरण के गीतों में रसज्ञान कितने निहित है, परन्तु उनके व्रज-श्रेय का कारण तथा उत्पत्ती का मुख्य

भाषार निम्नलिखित सर्वे से स्पष्ट जाना जा सकता है—

ब्रह्म में इन्द्रो पुराणन पावन वेद-रिचा सुनि चौगुने धायन ।
 देख्यो मुन्यो कबहूँ न कितूँ वह कंसे सरप श्री कंसे सुभायन ।
 टेरत हेरत हारि परपो रसखानि बतायो न लोग तृगायन ।
 देखो दुरो वह कुज कुटीर में बंठो पलोडत राधिका पायन ॥२८॥

काल में रामभक्ति-काव्य के दोनों दृढ़ स्तम्भ तुलसी और केशव शास्त्रीय दृष्टि से अप्रतिम हैं, तुलसी ने 'नाना पुराण निगममम' का सार अपनी रचना में भर दिया है तो केशव की कविता संस्कृत-साहित्य की सामग्री से प्रपूर्ण है, तुलसी में विचार और कला दोनों शास्त्रीय परम्परा से सम्प्राप्त हुए हैं, केशव में विचार की अपेक्षा कला में शास्त्रीय उत्कर्ष अधिक चरणीय बन गया है। यदि भारत के दूसरे साहित्यों पर दृष्टि-पात किया जाये तो उनमें भी रामायण की चिरमंचित राष्ट्रीय विचारों का संरक्षण करने के कारण राष्ट्रीय काव्य का स्थान प्राप्त है, कृत्तिकास की रामायण सहज और सरल होते हुए भी बनीय जीवन का प्रतिबिम्ब है तो 'कम्बुधर ने तमिल रामायण के भीतर 'तिरुक्कुराल', 'ओवक चिन्तामणि', 'कन्दपुराणम्' और 'पेरिय पुराणम्' की छाया से ही अपनी कला का निर्माण करके तमिल रामायण को 'पंच महाकाव्यों' का सार बना दिया है। यह आवश्यक नहीं कि रामायण के लेखक सर्वत्र ब्राह्मण-धर्मावलम्बी ही रहे हों; कम्बुधर सौ थे फिर भी अपने माश्रयदाता की इच्छा से उन्होंने राम की अपूर्व कथा लिखी। भक्ति का इतना गम्भीर पारावार जितना कि तुलसी में है किसी भी रामायण में नहीं मिलता। मन्त्र 'स्वान्त सुखाय' का एक अर्थ यह भी है कि तुलसी ने अपनी जीवनानुभूति को काव्य का रूप दिया, संयोगवश वह समान, की राष्ट्रीय औपधि भी थी।

तुलसी और केशव दोनों ही विचारों की दृष्टि से तो राष्ट्रीय-परम्परा के पोषक थे ही, कला की दृष्टि से भी इन पर राष्ट्रीय गौरव, संस्कृत भाषा और साहित्य का अमिट प्रभाव था। केशवदास सनाढ्य ब्राह्मण थे और वे राजगुरु, उनको दस बात का अभिमान था कि उनके कुल के दाम-दासी भी 'भाषा' बोलना नहीं जानते, संस्कृत ही बोलते हैं और 'भाषा' में काव्य-रचना के कारण वे अपने को कुल-कलक समझते थे।^१ तुलसीदास की मातृभाषा अवधी थी इसलिए उन्होंने अनेक रचनाओं का माध्यम प्रामीण अवधी और साहित्यिक अवधी को बनाया तथा अनेक कृतियों में तत्कालीन उत्तर भारत की साहित्यिक भाषा वज्रभाषा को उन्होंने अपनाया, और राम-भक्ति का प्रचार करते हुए यह घोषणा की कि यदि प्रेम सच्चा है तो माध्यम का कोई भन्तर नहीं पाता—चाहे संस्कृत में लिखो चाहे भाषा^२ में। फिर भी स्थान-स्थान पर संस्कृत के प्रति उनके मन का मोह सावधान पाठक से छिपा नहीं रहता, संस्कृत शब्दावली का तो साहित्यिक रचनाओं में निरन्तर उपा बहुश प्रयोग है ही, कुछ पंक्तियाँ तो व्याकरण-चिह्नो-महित संस्कृत से ही चली जाती हैं और 'मानस' में प्रत्येक काण्ड अस्मृत्तमन्त्र 'स्मृतो' के 'आलोक्षित' है। संस्कृत का यह अनुपम अप्रस्तुत सामग्री 'मै-मै' दुर्गत होता है, तुलसी और केशव—राम-भक्ति के सूर्य और चन्द्र—काव्य-सौन्दर्य की दृष्टि में अप्रमत्त योजना में शास्त्रीय तथा संस्कृतान्वित हैं।

१ भाषा बोलत न जानहीं, जिनके कुल के दास।

भाषा कवि भो मन्द मति, तेहि कुल वेशवदास ॥ (कविप्रिया)

या भाषा, या संसकित, प्रेम चाहिए सांचु।

राम जु दास कामरी, या सं करिय कुमांचु ॥ (दोहावली)

में सम्मिलित है, और सादर उनके 'हरिचरित' में उल्लेख रहा है। यदि 'मानस' की क्या पद्यौक्तिक भावभूमि पर आधारित रहती तो सम्भवतः सती को मोहन होना परन्तु पाठक को प्रतीत हो जाती। अतः 'कलश'-बोध से कथा के वर्णन में कुछ भ्रान्त करके हमसे तो उसको समझोचित रूप दिया। जीवन की निपमता, कास की कठोरता और विधि की सामान्य के कारण प्रहार-ज्वर मानव जब 'रामचरितमानस' की पढ़ता है तो भगवदवतार राम के जीवन में इन कष्टों का पूर्वस्वरूप देखकर उसे भयं प्राप्ता होता है और फिर मन में धडा का प्रसार करके वह सभी मार्ग को दृढ़ता से ग्रहण कर लेता है। जो राम ने स्वयं व्यथाना था, यही कवि का उद्देश्य है। तुलसी के भावों में 'रघुवन्दन' और राम कामोजनोचित योगता का प्राकृत व्यवहार करते हुए भी धैर्यवासियों के मन में विरक्ति को ही दृढ़ करते हैं—

भुलातीत लक्ष्मणवर स्थायी। राम कृपा सब अंतरजायी।

कामिन्हू कां दीनता देखाई। घोरन्हू के मन निरति दुखाई॥ (धरमपरायण)

नाम्य में कामी, तोषी आदि के समान आधारण करते हुए भी वह साया को स्व-परीभूत करने वाले राम कामी, तोषी और घोर सबके सत्यतः रूप से सादर प्रत्यक्ष्य है और सभी उदात्त होकर उनकी निरपाधि भक्ति प्राप्त कर सकते हैं—

कामिन्हू नारि विचारि विनि, मोहिहि विनि विनि वाय।

त्रिभि रघुनाथ निरतर प्रिय सागहू मोहि राम॥ (वत्सलपरायण)

इसी हेतु 'मानस' की कथा भगत करण, कतिमत हरि' तथा 'पुरस्तरि-सम सब कहें हित' है।

अस्तु, 'मानस' की कथा के प्रस्तुत पक्ष में दो धाराएँ, वास्तव तथा चरित, प्रस्तुत पक्ष में भी इनको स्पष्टतर रीति से देखा जा सकता है। 'मानस' का प्रस्तुत पक्ष प्राकृत और पौरुषात्मक (वास्तवीय) सामग्री के भीर-भीर मिश्रण के माध्यम का सुपरिमाण है। लोक-जीवन से प्रस्तुत सामग्री लेते हुए तुलसी ने यद्यपि 'चरित्या' चुनने ॥ कभी प्रमाण नहीं किया और व 'सुप' लेकर वे बोधों को उदाहरण सार ग्रहण करने में ही सगे रहे फिर भी रामचरितमानस में ऐसी सामग्री को प्रत्यक्ष नहीं जो कवि ॥ लोक-जीवन से सुपरिचय तो स्पष्ट करती ही है सामान्य पाठक को अपनेपन की भावना देकर उसे अनुकूल भी बना लेती है। इस सामग्री के अनेक वर्ण हो सकते हैं। एक वर्ण कवि का पशु-पक्षी-जगत तक प्रसार पोषित करता है—

(क) गयेज सहमि महि कलु कहि आवा।

जनु सचन मन अपदेज तावा॥ (जयोध्यापरायण)

(ख) सहमि परेत लखि सिधिमहि भवहु बूढ़ जनराज।

(ग) चलद जोक जल वरु पति जयसि सलिलु समान॥

(घ) कहि ॥ गहइ बज्र हृदये विधावु।

भनहुं भूषी सुनि केहरि माहु॥

(ङ) नमन तजत तन परवर कोसी।

मोजहि साह जीव जन भाँषी॥

- (च) तो दससौस स्वान की नाई ।
इत उत चितइ चला भदिहाई । (भरण्यकाण्ड)
- (छ) अघम निसाचर लोन्हे जाई ।
जिमि मलेछ वस कपिला गाई ।
- (ज) करति बिताप जाति नभ सीता ।
व्याध बिबस जनु सुगी समीता ।

इन अग्रस्तुतों में जाकी-चूल्हे वाली मौलिकता तो नहीं है परन्तु कवि का सूक्ष्म निरीक्षण अवश्य व्यक्त होता है, प्रायः यह सामग्री साहित्यिक पाठक के लिए नितान्त नवीन नहीं है, कवि ने जिस भावामिव्यक्ति के लिए इसका प्रयोग किया है उसमें वह पूर्ण सफल है, रावण को इवान बनलाकर उसके कार्य की नीचता, उसकी भयकरता, कायरता तथा हेयता की सफल व्यञ्जना है, निसाचर हस्तगतता सीता की समानता स्लेच्छवशा कपिला गाय से बतलाते हुए कवि ने सत्वासीन समाज का एक दयनीय चित्र तो प्रस्तुत किया ही है, सीता की परवशना, निरीहता, दीनता का भी सज्जन के मन का उत्तेजित करने वाला रूप उपस्थित कर दिया है । कुछ शारीरिक आपदाओं को अग्रस्तुत बनाने वाले चित्र देखिए—

- (क) दलकि उठेउ सुनि हृदय कठोर ।
जनु छुइ गये पाक भरतोर ॥ (अयोध्याकाण्ड)
- (ख) नगर व्यापि गई बात सुतीछी ।
छुघत छडी जनु सब तन बीछी ॥

‘बालतोर’ और ‘वृश्चिक-बाधा’ से कवि स्वयं पीड़ित रहा या या नहीं, इसकी खोज हमारा उद्देश्य नहीं परन्तु हमको इस बात पर ध्यान देना पड़ेगा कि ये दोनों अग्रस्तुत मौलिक हँ तथा प्राकृत हैं, कवि ने इनका प्रयोग परिहास की भावना से नहीं प्रभुत गम्भीरतम परिस्थिति में किया है, और ये अभीष्ट व्यञ्जना में प्राधानीत सफल रहे हैं । मानसकार की दृष्टि में वनस्पति-वैराग्य के कुछ अग्रस्तुत भी प्रायः ये—

- (क) बिबरन भयेउ निपट नरपालू ।
दाभिनि हनेउ मनहु तर तालू ॥ (अयोध्याकाण्ड)
- (ख) सुनि भये विकल सकल नर-नारी ।
बेलि बिटप निमि देखि बबारी ॥
- (ग) इहाँ कुन्हुइवतिषा कोउ नाहीं ।
जे तरजनी देखि मरि जाहीं ॥ (बालकाण्ड)

इन मौलिक प्राकृत अग्रस्तुतों की विशेषता यह है कि ये केवल भावविशेष की अभिव्यक्ति के लिए ही प्रयुक्त हैं, कवि ने विस्तार करके इनके अर्थ (रूपक-वत् उत्प्रेक्षा-वन्व आदि) नहीं बनाये, इनका मूलोपयोग भावनिशय का प्रकट है ।

उपर्युक्त अग्रस्तुतों में कवि स्वभावबल अथवा रस या प्रयत्नपूर्वक—यह कहना कठिन है । परन्तु कुछ अग्रस्तुत-योजना ऐसी है जो कवि के सचेत प्रयत्न की सौक्ष्मिणी है । गोस्वामी जी अपने समय के साम्प्रदायिक ‘ग्रन्थों’ के कट्टर विरोधी थे और उनकी

दम्भमूल जानकर उनके अभिप्राय से समान को बचाना चाहते थे। श्रम्य रचनाओं में इन पन्नों का जो तिरस्कार किया गया है उसकी चर्चा ऊपर हो चुकी है, उनमें उप-देसमूलक शैली के माध्यम से तिरस्कार्य वस्तु को प्रस्तुत रूप में प्रदर्शित किया है, परन्तु 'मानस' में सर्वत्र काव्यात्मक प्रयोग है, यत्र तिरस्कार्य विषय को अप्रस्तुत बनाकर उसके प्रति मन में त्याग एवं निन्दा की भावना जगाई गई है—

- (क) नाराहि कुमुद बचन सुन फंसे ।
मगह बयाविक तीरथ जैसे ॥ (अयोध्याकाण्ड)
- (ख) तिमि कुलौन तिथि साधु सगानी ।
पति देवता करम मन बानी ।
रहे करम दस परिहर नाहू ।
सचिव हृदय तिमि दाहन दाहू ॥
- (ग) पैठत नगर सचिव सकुचार्द ।
जनु मारसि गुर बांजन गार्द ॥
- (घ) ओ परिहरि हरि-हर-चरण, सजहि भूतगन घोर ।
तिन्हु कह गति मोहि देख बिधि, जौ जननी मत मोर ॥
- (ङ) तनि भुनि पयु बाग वष चलहीं ।
बचक विरवि वेयु जगु छबहीं ॥
तिन्हु कह गति मोहि संकट देख ।
जननी जौ ऐहु जानहुं भेज ॥
- (च) भरत दरस देखत खुलेछ, मग लोगहू कर भागु ।
जनु मिथल बासिन्हु भवेउ, विधि बस सुतभ प्रयागु ॥
- (छ) माया-छन्न न देखिये, जैसे निर्गुन ब्रह्म ॥ (अरण्यकाण्ड)
- (ज) हरित भूमि तन-सकुल, समुझि परिह नहि बंध ।
तिमि पाछड बिबाड ते, पुत हौंहि सदगुण ॥
- (झ) मलक दस शीने हिय प्रासा ।
तिमि दिन द्रोह किए कुल नासा ॥

यहाँ और शब्द के वर्णन में जिस उपदेसात्मक अप्रस्तुत सामग्री का प्रयोग है वह परम्परागत है, परन्तु उपर्युक्त सामग्री अधिकतर मोक्षिक है। अपने सम्प्रदायवालों को स्वर्ग तथा विरोधियों को नारकोय यातना दिलाना तो धर्मोपदेशकों का सर्वत्र ध्येय रहा है, तुलसी की दृष्टि इनकी सखीय नही। ये समान-विरोधी तत्त्वों के उन्मूलन में दया का व्यवहार नही करते। श्रुति-सम्मत हरि-भक्त पय को त्यागकर अनेक मतान्तरों में मतकलेशले दङ्गल तथा धूर्त दम्पियों को तर्क से पराजित नही किया जा सकता, परन्तु उनके धावरण से उद्वेग होनेवाले सर्वनाश की चेष्टा भी उचित नही। अतः एव मोक्षवादी जो उनका काव्यात्मक रीति से निराकरण करते हैं। मरत की आत्म-मानस में भूत-जन्तोगणों और वायु-मार्गियों की सत्तेना तुलसी का सबसे कठोर उद्धार है; भाग्य, सिंहसङ्घ तथा निर्गुण ब्रह्म पर उन्होंने व्यर्थप्राप्त किया है—निर्गुण ब्रह्म

का यह परिहास अत्यन्त साहित्यिक है—'कमल-गत्र के कोमल तथा स्निग्ध प्रसार के भीतर जल की अनन्त राशि धाँझादित है ठीक उसी प्रकार जैसे भाषा के भीतर निर्गुण ब्रह्म, इनका रहस्य कोई नहीं जानता।' मगध किसी समय वेद-विरोधियों का केन्द्र रह चुका है, बौद्धमत का विवृत रूप यहाँ पनपा और बृद्धिमान् हुद्या, मुसलमानी शासन में पूर्वी उत्तर-प्रदेश तथा पश्चिमी बंगाल की सीमा पर प्रेमकपाएँ गाकर युवकों को निष्प्रिय तथा स्मरण बनानेवाले लोक-बहानीकार जन्म गये और मगध तक वेद का विरोध तथा स्वेच्छाचार का प्रचार होता रहा; मगध का प्रतिरूप 'मगहर' भी काशी के निकट था जहाँ कबीर जी अपने अन्तिम दिन बिताने सिर्फ़ इसमिए गये थे कि जनता के उस विश्वास का सङ्कट कर सकें कि मगहर में शरीर छोड़ने पर नरक मिलता है। तुलसी दीर्घ का महत्त्व जानते थे, इसलिए कुतूहल का प्रभाव भी उनकी दृष्टि से छिपा न था। मत्त उन्होंने 'मगह' तथा 'सिंहल' दोनों की तुच्छता भक्ति की है। 'सिंहल' शब्द से लका का अर्थ सेना उचित नहीं, प्रख्युत सिंहल लोककहानीकार मुसलमान प्रचारकों का स्वर्ग 'कैलास' है—जहाँ भी इसकी स्थिति हो, जामिनी के लिए सिंहल साधना की पावनभूमि है जहाँ जाकर साधक वेदविरोध की शक्ति का स्रव्य कर सकता है, तुलसी के लिए सिंहल उस अभागी भूमि का नाम है जहाँ परम्परागत ऋजु रास्कारों को त्यागकर पथभ्रष्ट दम्मी समाज का अभिशाप बनना सीखता है।

लोक-जीवन से लिया 'रामचरितमानस' में एक अप्रस्तुत अवयव ऐसा है जो सजातीयों से भिन्न लगता है, कदाचित् वह मौखिक न हो, उसमें एक अप्रस्तुत के स्थान पर 'बन्ध' का उपयोग है और जिस जीवन से सहायता ली गई है वह या उसका स्रवणीय धन्यत्र उपलब्ध नहीं होता, उसमें उपमाया उत्प्रेक्षा के स्थान पर सागरूपक है—

मातु-कुमति-बढ़ई धधभूला । तँहि हमार हित कोन्ह बसूला ॥

कलि-कुकाळ कर कोन्ह कुन्नु । पाहि अवय पदि कठिन कुन्नु ॥

मोहितमिसेहु कुठाहु तँहि ठाढ़ । पालेसि सनु जग बारह बाढ़ा ॥

(धयोप्यासाह)

साग रूपको का उपयोग तुलसी में बहुत है और 'मानस' में भी अपरिमित है, परन्तु साग रूपको का निर्माण प्राकृत मौलिक अप्रस्तुतों से नहीं हुआ, अपर्युक्त उदाहरण अपवाद की कोटि में आयेगा। इस उदाहरण में रूपक का साधारण है 'मातु-कुमति' अथवा केवल 'कुमति', कवि ने व्यक्ति को निर्दोष टहलते हुए उसकी गति को कर्म के लिए उत्तरदायी माना है, बन्धरा की गति में ही गिर ने विषम उद्वेग कर दिया था, बन्धरा की विमति से कैंबेरी में कुमति आई, यही गति-विभ्रम पाशों का कारक है, इसीलिए तुलसी ने 'पार्वती-मगध' में 'कवि-मति-भूगतोचनि' को साधुवाद दिया है, और इसी हेतु बंदिन ऋषि ने धी^१ तथा मेघा^२ नाम्नी कुमति के विकास को सर्वोपरि

१. प्रेमपाट पटवोरि गौरि-तुर गुन मति ।

मगतहार रवेउ कवि-मति-भूगतोचनि ॥

२. धियो येन प्रचोदयात् ।

३. या मेघा देवगणा पितरुषोपासते ।

तथा भावय मेघयाजने मेघाविन कुव स्वाहा ।

महत्त्व प्रदान किया है, वैदिक विचारपारा के ये सूक्ष्म सूत्र मननीय हैं ।

'रामचरितमानस' में कल्पित स्थितों पर ही साहित्यिक प्रपञ्चस्तुति का उपयोग हुआ है, कदाचित् इसलिए कि कवि इस कृति को सर्वसामान्य के हितार्थ लिख रहा था, यस्तुत काव्य में सौन्दर्य बाह्य वस्तु पर उतना निर्भर नहीं जितना कि भ्रान्तरिक पर, अतः महान् सन्देश के अभाव में कोई भी कृति महान् नहीं बन सकती भले ही कवि उसको पूर्ण मनोयोग से सजाता रहे । साकृति की अभिरामता में भी दृष्टहीन नारी नम्रता में भयकर तथा घृणास्पद लगती है क्योंकि वस्तु की वृत्ति उसके मनोभाव प्रत्यक्ष व्यञ्जित्व की निर्देशिका है, इसी प्रकार अनेक काव्यालंकारों से विभूषित वाणी व्यर्थ है यदि उसमें रामनाम का सात्विक उद्गार नहीं है । केवल श्लकारहीन काव्य को नम्र मानते हैं, तुमही सन्देशहीन या भावहीन को, केवल बाह्यालंकार में विश्वासी है, तुलसी भ्रान्तरिक सौन्दर्य में । 'मानस' में एक से अधिक स्थलों पर तुलसीदास ने अपने इस मत का समर्थ प्रतिपादन किया है—

(क) ननिनि विचित्र सुकवि कृत जोऊ ।

राम नाम बिनु सोह न सोऊ ॥

विधुबदनो तब भाँति संवारो ।

सोह न बसन बिना घर नारो ॥

सय गुन रहित सुकवि कृत जानी ।

राम नाम जस अकित जानी ॥

सादर कहाँहुं सुनहिं मुख साही ॥

मधुकर सरिस सत गुनपाही ॥ (बालकाण्ड)

(ख) राम नाम बिनु गिरा न सोहा ।

बेल विचारि रमणि मद मोहा ॥

बसनहीन नहिं सोह सुरारो ।

सन भूषन भूषित घर नारो ॥ (सुन्दरकाण्ड)

तुलसी को काव्य-सौन्दर्य से घृणा नहीं है, परन्तु वे मूल्यों का विपर्यय पसन्द नहीं करते, जिसका जितना महत्त्व है उतना ही उसको स्थान मिलना चाहिए । 'मानस' में काव्यालंकार का मनोरम सौन्दर्य तो प्राप्त है ही, काव्यशास्त्र की कई वस्तुएँ भी अप्रस्तुत बनकर आ गई हैं—

(क) भाष्यम सापर-सात-रस, पूरव धावन पायु ।

सैन धनतुं कटना-सरित, तिहुं जहाँहुं रघुनायु ॥

(अयोध्याकाण्ड)

(ख) प्रभु प्रलाप सुनि कन, विकस भए वानर-निकर ।

बाद मण्ड हनुमान, जिमि कफा महुं धोरत ॥

(लंकाकाण्ड)

परन्तु इन प्रसंगों में 'रस' शब्द का प्रयोग किसी भी साहित्यिक दृष्टि से नहीं किया गया, केवल भावों के सम्मिलन का ही ध्येय है, निम्न स्थलों से तुलना की जा सकती है—

(क) सानुज सीय समेत प्रभु राजत परनकुटीर ।

भगति ज्ञानु खेराय्य जनु, सोहत धरें सरीर ॥ (अयोध्याकाण्ड)

(ख) प्रभु मिलत अनुजहि सोहभो पहिजात नहि उपमा कहौ ।

जनु प्रेम अरु तिगार तनु धरि मिले वर सुपमा सहौ ॥ (उत्तरकाण्ड)

तुलसी ने 'उपमा' शब्द का तो अपनी रचना में अनेक बार प्रयोग किया ही है 'वक्रोक्ति' तथा 'प्रत्युत्तर' भी एक-एक बार आये हैं और इनका प्रयोग बड़ा रोचक है। रघुवीर-भूत भगद जब रावण की राजसभा में गया तो राजनीति का पालन करते हुए भी उसने वक्रोक्तियों से रावण का हृदय विड कर दिया, सब भगद के उस बागवाणो को रावण प्रत्युत्तर रूपी सैंडासी से सावधान होकर निकालने लगा—

वक्र उक्ति-धनु, घचन सर, हृदय बहेउ रिपु कीस ।

प्रति उत्तर सडसन्हि मनहु, काढ़त भट दससौस ॥ (लकाकाण्ड)

प्रतिपक्षी से युद्ध करते हुए जब किनी के हृदय में शूल घुम जाते हैं तो उनको धैर्य से बाहर निकालकर क्षत का उपचार होना है, बाण्युद्ध में रावण घायल हो गया, भगद के व्यग्र वक्ता उसके मानस को जर्जर करने लगे तब उस योधा ने स्वयं व्यग्र द्वारा प्रत्युत्तर देते हुए मानो अपने मर्मस्थल से निकालकर उन शरीरों का अपने शत्रु पर प्रयोग किया ।

साहित्य में नारी का एक विशेष स्थान रहा है, हिन्दी के भक्ति-साहित्य में भी नारी सामान्य पाठक का भी ध्यान आकृष्ट करती है, तुलसी की नारी विषयक उक्तियाँ विद्वानों के विचार का विषय है। प्रस्तुत पक्ष में तुलसी ने नारी के सम्बन्ध में जो कुछ कहा है वह तो प्रसिद्ध ही है, अग्रस्तुत पक्ष में उनके कथन माननीय हैं। 'रामचरित-मानस' के निम्नलिखित स्थल देखिए—

(क) निज प्रतिबिंबु बरक गहि जाई ।

जानि न जाइ नारि गति भाई ॥

(ख) काह न पावकु जरि सक, का न समुद समाइ ।

का न करइ अबला प्रबल, केहि जय कालु न लाइ ॥

(ग) मुनि मुनि यह पुरान श्रुति सता ।

मोह-विपिन कहैं नारि-बसता ॥

जप, तप, नेम जलाखय भारी ।

होय घोषम सोखैं सब भारी ॥

काम, क्रोध, मद, मत्सर, भेका ।

इन्हि हरण प्रद वरपा एका ॥

दुर्वासना कुमुद समुदाई ।

तिन्ह बहैं सरद सवा सुखदाई ॥

धर्म सकल सरिसोह धुन्दा ।

होइ हिम तिन्हहि बहे गुल मन्दा ॥

पुनि ममता-जगत्त चतुर्थाई ।

पल्लव नारि सिमिरि श्रुतु पाई ॥

विशेष प्रमाण में सामान्य कथन की अनुसूचित उस प्रस्तुत को समर्थ बनाने वाली प्रयत्नशक्ति है। तुलसी ने नारी का ऐसा ही उपयोग किया है, वस्तुतः वह वर्ण विषय नहीं, प्रत्युत वर्ण विषय का समर्थक विषय है। कवि ने वित्त प्रकार के रूपक बनाये हैं वे स्थूल रूप, रंग, आकार आदि की दृष्टि से तो अत्यन्त सूक्ष्म हैं, परन्तु सूक्ष्म प्रभाव उत्पन्न करने में नितान्त सक्षम हैं, नारी को नसन्त, शीघ्र, वर्षा आदि अनुषंगों का रूप देकर कवि यह सिद्ध करना चाहता है कि नारी हर मौसम में पुरुष को प्रभावित करके मन, वचन और धर्म पर अपनी छाप लगाती रहती है, सामान्य दृष्टि से ऐसा लगनेवाला मानो ये रूपक बुद्धि-व्यायाम का परिणाम हैं परन्तु सम्पूर्ण वर्णन का प्रविश्राम हृदयगम करने पर कवि द्वारा प्रतिष्ठित नारी का सार्वकालीन अनिवार्य प्रभाव पाठक को स्वीकार्य बन जाता है।

तुलसी के साथ रूपकों को इसी दृष्टि से देखना चाहिये, उनका लक्ष्य पाठक के मन पर मकनित प्रभाव अवित कर देना है इसलिए उनमें रूप-नाम्य, रंग-नाम्य, आकृति-नाम्य या शब्द-नाम्य नहीं मिलना अपितु न उनका उपयोग सन्ध-व्यङ्ग्य के लिए हुआ है और न रूप-नाम्य-श्रुत के सम-व्यङ्ग्य के निमित्त, उनका प्रयोजन तो क्रिया-नाम्य या फल-नाम्य मात्र ही है और इस फल-नाम्य में कवि का एकमात्र उद्देश्य पाठक के मन को निरुपानि भगवद्भजन की ओर प्रेरित करना है, अतः ये रूपक भगवद्भजन के आस पास ही व्याप्त मिलते हैं। 'रामचरितमानस' में साथ रूपकों की यह छवि दर्शनीय है—

(क) भूदमगतमय सत समाज ।

जौ जय जगम तीरपराज ॥

रामभक्ति जहँ सुरसरि-धारा ।

सरस ब्रह्म-विचार प्रचारा ॥

विधि नियम-मय कलि-मल-हरनी ।

करम-कथा रविनदिनि बरनी ॥

हरि-हर-कथा विरानति बेनी ।

मुनत मुनभ भुव-भगत देनी ॥

बद-वित्तामु अचम निज घरमा ।

तीरष साज समाज मुकरमा ॥ (वातकाण्ड)

(स) प्रातः प्रातःकृत करि रघुराई । तीरपराज दोष प्रभु जाई ॥

सचि सत्य, धृष्टा प्रिय नारी । माधव सरिस मोल हितकारी ॥

चारि पदारथ भरा भणार । पुन्य प्रदेश देस प्रति चाह ॥

श्रेय धाम भू, गाई मुहुरा । सपनेह नहि प्रतिपच्छिन्हा पावा ॥

मेन मकल तीरष वर चोरा । कनक अनीक दल रनधोरा ॥

सगम सघासनु मुठि सोहा । छनु धतयवटु मुनि मनु मोहा ॥
चवर जमून अरु गग तरंगा । देखि होहि दुष बारिद भगा ॥

(प्रयोग्याकाण्ड)

(ग) सौरज धोरज तोहि रथ चाका । सत्य सोत दुद ध्वजा पताका ॥
बल विवेक दम परहित घोरे । क्षमा कृपा समता रज्जु जोरे ॥
ईस भजन सारयो सुजाना । विरति धर्म सतोष कृपाना ॥
दान परनु, सुप शक्ति प्रचण्डा । वर विज्ञान कठिन बोदडा ॥
धमत्त प्रचल मन प्रोन समाना । समजम नियम सितोमूल नाना ॥
कवच अभेद विप्र गुर पूजा । एहि समय विजय उपाय न दूजा ॥
सत्ता धर्ममय भक्त रथ जाके । जीवन कहूँ न कतहुँ रिपु ताके ॥

(लक्ष्मीकाण्ड)

इन रूपों में एक पक्ष प्रायः मूर्त होता है और दूसरा धर्म, प्रस्तुत और धर्म-स्तुत में रूप और गुण का कोई साम्य नहीं, परन्तु प्रभाव या फल की विशेषता भाव्य है, कवि का लक्ष्य पाठक को धर्म में प्रवृत्त करना है। जायसी आदि कवियों ने इस प्रकार के स्थलों पर मुद्रा के सौन्दर्य से अपने काव्य को सजाया है और प्रायः इसी प्रकार सस्कृति के चौरङ्ग, पुष्प आदि धर्मस्तुत बनकर भाये हैं। तुलसी का उद्देश्य काव्य की सजावट नहीं है और न वे सामयिक भाषा-विचार को कोई महत्त्व देते थे। इसलिए उनकी धर्मस्तुत सामग्री सजातन अतः सूक्ष्म है—मूर्त वस्तुओं के स्थान पर धर्म गुणों का उपयोग किया गया है।

यह आवश्यक नहीं कि धर्म-प्रत्यय की इस तुलना में रूपक प्रलकार का उपयोग किया जाय। साधर्म्यमूलक सौन्दर्यों में सबसे निर्बल उपमा है, इसके अन्तर्गत धर्मस्तुत 'अधिक' तथा प्रस्तुत 'हीन' होता है, अतः हीन गुण को अधिक गुण के समान बतलाकर हीन गुण का उत्थान किया जाता है। उत्प्रेक्षा उपमा से बलवती है, इसके अन्तर्गत प्रस्तुत समानप्राय गुणवाला होता है, इसीलिए प्रस्तुत को देखकर धर्मस्तुत की सम्भावना विषेय है। रूपक, उपमा और उत्प्रेक्षा दोनों से बलवत्तर है, गुण का इतना अधिक साम्य होता है कि प्रस्तुत और धर्मस्तुत में कोई भेद नहीं रहता, इसी हेतु रूप की अपेक्षा गुण के सौन्दर्य के रूपक का अधिक प्रयोग बहिर्जन किया करते हैं। भक्ति-काव्य इसी हेतु प्रलकार की दृष्टि से रूपक का युग था, उस समय उपमा और उत्प्रेक्षा की अनपत्ता में भी रूपक का साम्राज्य था और रूप-गुण की अपेक्षा प्रभाव-फल पर कवि की दृष्टि अधिक थी। तुलसी के रूपक विशेष ध्यान देने योग्य हैं प्रायः उनका भूत-व्यतिरेक ही और है। कुछ रूपक तो व्यतिरेक ही बन गये हैं। व्यतिरेक में रूपक से भी अधिक बल उस समय आता है जब वह प्रभाव या फल पर दृष्टि हो। तुलसी ने इसलिए 'मानस' में व्यतिरेक का स्थान स्थान पर गम्य या प्रत्यक्ष प्रयोग किया है—

नव विषु विपल तात जमु तोरा । रघुवर विचर कुमुद चकोरा ॥
उदित सदा थैबदहि नगहूँ ना । घटिहि न जग नम दिन दिन दूना ॥

कोक-तिलोक प्रीति अति करहीं । प्रभु-प्रताप-रवि छविहि न हरिहीं ॥
निर्मल-दिन सुखद सब सख राहू । अतिहि न कैयट करतवु राहू ॥
पूरन राम-मुपेन-विपुला । गुर-मवमान-दोष नहि दूया ॥

(अयोध्याकाण्ड)

सर्वदर्शी कवि स्वानुभूति को समाज की सम्पत्ति बनाने के लिए उसको प्रसारित करके पाठक के समक्ष उपस्थित करते हैं, उनका उद्देश्य चमत्कार वदापि नहीं होता, फिर भी उनके काव्य में सौन्दर्य की अनेक नवीन विधाएँ अनायास ही प्रवर्तित हो जाती हैं । तुलसी जैसे महान् कवि के लिए यह निर्विवाद है कि उनका काव्य उनके आत्मविकास का ही सत्य चिह्न है, जो अन्वेष उनके घन कारण में प्रतिध्वनित हो रहा था उसको जन-जन तक पहुँचाने के लिए उन्होंने रामकथा का माध्यम लिया, उनके काव्य का सौन्दर्य उनके आन्तरिक उत्साह को ही छाया है, भव उदासीन रहने पर भी उत्साह-द्योतक-रत्नराशि 'मानस' में प्रतिपद दृग्त हो जाती है । इस सौन्दर्य को शास्त्रीय नामों से अभिविष्ट किया जा सकता है, परन्तु यह सर्वत्र आपश्यक नहीं, रूपमा, उत्प्रेक्षा, रूपक, व्यतिरेक या दृष्टान्त, उदाहरण आदि तो परम्परा के सौन्दर्य के ही नाम हैं । मौलिक सौन्दर्यनाम की धपेक्षा नहीं रखता । 'मानस' का एक स्थल देखिए—

तात विचार करहु मन माहीं । सोचु ओषु बतरपु नृप माहीं ॥
सोचिअ विप्र जो वेद-विहीन । तनि निज धरमु विषय सयलीन ॥
सोचिअ नृपति जो मोति न जाना । जेहि च प्रया प्रिय जान ममाना ॥
सोचिअ बन्धु कुपन मनवान् । जो न अतिपि सिव भगत भुजानू ॥
सोचिअ सूट विप्र सबभानी । मुख मान प्रिय ज्ञान-गुमानो ॥
सोचिअ पुनि पति बंधक नारी । कूटिख कतह-प्रिय इच्छाचारी ॥
सोचिअ बटु निज वतु परिहरई । जो गहि गुर-आयतु अनुरई ॥
सोचिअ गृही जो मोहु बम, करद करम पच रयाव ।
सोचिअ जती प्रपच-रत, विगत द्विके विराव ॥

(अयोध्याकाण्ड)

दशरथ की मृत्यु के उपरान्त जब भरत अयोध्या आये तो उनकी मानसिक दशा मच्छी न रही, वे भाग्य की कार्यावली पर मूढ़ होकर विचार करने लगे और फिर दशरथ की मृत्यु का ध्यान पाते ही सोच में डूब गये । तब कुलपुरु ने उनको समझाया कि राजा को जैसा जीवन और जो मृत्यु प्राप्त हुई वह तो ईर्ष्या का विषय है सोच का नहीं, सोच तो उस भाग्यहीन के लिए होता है जो मानव धारीर धारण करने भी स्वर्ण का पालन न कर सका, धर्मपालन जिसको तुल्य हो गया वह तो सत्तार में सबसे सोभाग्यशाली है । इस वर्णन में अनेक धोचनीय व्यक्तियों का महत्व-गम से नाम गिनाया गया है और यह स्थापना की गई है कि ये सारे ओचनीय हैं राजा दशरथ नहीं, यहाँ प्रभाव-साम्य व्यंग्य है और तुलना की गन्ध घा रही है । यद्यपि इस सौन्दर्य का कोई विशेष नाम नहीं फिर भी अपने कार्य में मत्पस्त सफल होने के कारण यह पाठक का ध्यान अवश्य आकृष्ट करता है ।

दिनपत्रिका

अन्तिम रचना 'विनयपत्रिका' में तुलसी के व्यक्तित्व का वास्तविक निर्मल रूप उपलब्ध है। 'पत्रिका' का प्रस्तुत पक्ष स्तुति भाव है, प्रस्तुत पक्ष की वृत्तता अप्रस्तुत पक्ष की पृथुनता से ही भरी पूरी दिखाई देती है। मुक्तक काव्य में अप्रस्तुत पक्ष होता भी अधिक महत्त्वपूर्ण है। अप्रस्तुत पक्ष के दो रूप हैं—वर्णन तथा वर्णनार्थ प्रयुक्त बाह्य सामग्री। वर्णन को 'विनयपत्रिका' में अधिक आदर न मिल सकता था—कवि ने इस रचना में कतिपय स्थलों पर ही वर्णन किया है। क्योंकि उसकी दृष्टि बाह्य जगत् पर कम परन्तु अन्तर्जगत् पर विशेष है। 'विनयपत्रिका' में वर्णन के समान प्रतीत होने वाले स्थल वस्तुतः कवि के उद्गार-मात्र हैं, उनसे वर्ण्य वस्तु का उतना ज्ञान नहीं होना जितना कि वर्ण्य वस्तु के प्रति कवि की भावना का, गया, काशी, चित्रकूट आदि के वर्णन इस कथन के प्रमाण हैं। वस्तुपरक मानस की तुलना में व्यक्तिपरक 'पत्रिका' इसीलिए सामान्य साहित्यिक को अधिक रोचक नहीं लगती कि व्यक्तिपरक रचना के लिए कवि के व्यक्तित्व से मग्नभाव भी नितान्त आवश्यक है, जो मक्त है वे 'पत्रिका' पर सुगंध है, जो प्रभक्त है उनके लिए 'पत्रिका' में कोई सौन्दर्य नहीं।

तुलसी की सौन्दर्य-योजना की सामान्य विशेषता रूप की अपेक्षा गुण, वस्तु की अपेक्षा उसके प्रभाव या महत्त्व, और स्थूल की अपेक्षा सूक्ष्म व्यक्तित्व पर दृष्टिक्षेप है। 'मानस' आदि के प्रसंग में हम इस विशेषता पर सोदाहरण विचार कर चुके हैं। 'मानस' आदि में हमने यह भी देखा था कि कवि स्थूल, बाह्य, रूप मग्न वा वस्तु आदि से उदासीन नहीं था, क्योंकि उसका लक्ष्य समान था, प्रत्युत यह कथन अधिक उचित होगा कि 'मानस' आदि में सूक्ष्म सौन्दर्य स्थूल, बाह्य सौन्दर्य के समकक्ष है। 'पत्रिका' में सूक्ष्म सौन्दर्य का इतना प्राबल्य है कि स्थूल सौन्दर्य विरलता से ही दृग्गत होता है। वस्तुतः तुलसी के साहित्यिक व्यक्तित्व का विकास सौन्दर्य की स्थूलता से सूक्ष्मता की ओर जाने की ही गथा है। भाव-राशि की अक्षयता तथा विचार-राशि की सघनता में पार्थिव स्थूलता लुप्त हो गई है, उस रचना-आटिका के पुष्प-सौरभ अब पल्लव-कान्ति में मुख्य विचक्षण द्रष्टा प्रयत्नात आवृत्त पार्थिव सौन्दर्य की अपेक्षा कर देता है, जो पाठक इस दिव्य सौन्दर्य का गुणज है वह तुलसी की नतमस्तक सराहना करता है और जो केवल पार्थिवता खोजना फिरता है उसे टिकने को भी स्थान नहीं मिलता।

सूक्ष्म सौन्दर्य के इस प्रसाधन के लिए कवि ने 'पत्रिका' में प्रायशः रूपक तथा दृष्टान्त अलंकारों की सहायता ली है। रूपक दो प्रकार के हैं—सामान्य तथा सांग। 'पत्रिका' के सामान्य रूपक अप्रस्तुत सामग्री के कारण पाठक के मन में बड़ा कुतूहल उत्पन्न करते हैं, यद्यपि रचना में उन्नी का साम्राज्य देखकर साहित्यिक मात्र क्षणभर हृत्प्रभन्सा रह जाता है। इन रूपकों में अप्रस्तुत-योजना का आधार इतना सूक्ष्म है कि महद्दृष्टि से कवि की सहृदयता में सन्देह-सा होने लगता है, न रूप-साम्य, न रंग-साम्य, न भाव-र की कोई समानता, गुणों में भी कोई निपटता नहीं, केवल प्रभाव या फल को समझ रखकर कवि ने निराले अप्रस्तुत जटा दिये हैं—

- (क) हिम-तम-करि-केहरि (दिवाकर के लिए)
 (ख) मोह-निहार-दिवाकर (शकर " ")
 (ग) गिरिजा-मन-मानस-मराल (" " ")
 (घ) मोह-भूषक-मार्जार (" " ")
 (ङ) कठिन-कलिकात-कानन-कृशानु (" " ")
 (च) भ्रजान-मायोपि-घटसम्भव (" " ")
 (छ) मोह-महिष-कालिका (मग्न " ")
 (ज) मोह-मद-कोह-कामादि-जन-सकुल-घोर ससार निसि-किरनमाली (हनुमान के लिए)
 (झ) सोर-सोरुष-कोक-कोकनद-सौवहर-हस (" " ")
 (ञ) शिष्य-भूमि-भजनना भजुलाकर-मणिय (" " ")
 (ट) भूमिजा-रमण-पदकंठ-भकरव-रस-रसिक-भयुकर (भरत " ")
 (ठ) दनुज-वन-धूमपयस (राम के लिए)
 (ड) वासना-वृन्द-कौरव-दिवाकर (" " ")
 (ढ) सपन-तम-घोर-ससार-भर शयरो-नाम-दिवसेस-छार-किरनमाली (राम के लिए)
 (ण) पाप-गु ल-भ्रष्टाद्वी-भ्रमल-द्विष-निमिष-निर्मूलरत्नी (" " ")
 (त) भ्रजान-राकेस-प्राप्तन-विधुतर । (" " ")

इस सम्बन्ध में ध्यान देने की पहली बात यह है कि इन प्रहार की अप्रस्तुत बना 'पत्रिका' के पूर्वाह्न में ही उत्पन्न है, और पूर्वाह्न के भी केवल उम स्पष्ट तक नहीं तक कवि स्तुति में एकाग्रमना है तबुत्तर तो यह विशेषता विरल ही नहीं अप-बाध रूप में ही मिलेगी । 'पत्रिका' का स्तुति-प्रारंभ भाव कवि की वैयक्तिक साधना की प्रवृत्ति है, उसमें देवी सम्पत्ति की भक्तिक देवार्चन में प्रयुक्त देववाणी की उज्ज्वल छटा से भी मिला जाती है, कवि का काव्य-शास्त्र-विनोद-स्फुरित व्यक्तित्व भी उभर उठा है । अतः अप्रस्तुत-बोधना के लिए कवि सस्कृत-माहित्य की अमूल्य राशि का अनापासव भवतम्व ले लेता है । दूसरी बात है प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत में रूप, रंग, आकार आदि की निरन्तर उपेक्षा तथा केवल प्रभाव का ही आधार, रूप, रंग आदि की दृष्टि से तो ये अप्रस्तुत हास्यास्पद जान पड़ेंगे । शकर को दिवाकर, मराल, कृशानु आदि हो माना भी जा सकता है परन्तु 'मार्जार' बताता सम्माननोद्योत नही— शत्रु ही मोह रूपी भूषक के लिए शकर की मार्जार बनना पड़े । इसी प्रकार 'भ्रजान' को 'राकेस' की पदवी देकर उसके विनाशक राम की 'विधुन्नुद' बनाने से उनके गौरव का हास होना है, वृद्धि नहीं । अने ही अनुकूल व्याख्या करके हम इस स्थापना पर बल दें कि पत्रि स्वयं मोहवर्षिणी है, उसका भयकार भ्रजान है, परन्तु राकेस भी भ्रजान का ही रूप है, क्योंकि शकर के अनुसार भ्रजान ज्ञान के अभाव का नाम नहीं प्रयुक्त ज्ञान के विपर्यय की सज्ञा है, राकेस अपनी उद्योपन पत्रि से पत्रि के मोह को और भी बली-मान् बना देता है इसलिए कवि ने 'भ्रजान' को 'राकेस' का रूप प्रदान किया है, उस विपरीत ज्ञान का विनाश भगवान् की कृपा में ही हो सकता है या तो ज्ञान-भानु के

प्रकाश से माया-निद्रा से जगकर, या मोह-रात्रि के अस्तित्व में ही अज्ञान-राकेट के शय से वास्तविक निशा-अघकार का अनुभव करके । निश्चय ही जानोपलब्धि तथा आन-लाभ सर्वकांक्ष्य हैं परन्तु सर्वसुलभ तो ये नहीं । अतः विकल्प रह गया वासना की रात्रि तो रहे परन्तु उसका उज्ज्वल रूप न दिखाई पड़े, उसकी कालिमा का अनुभव कर हम उसका त्याग कर दें, भक्ति काल में त्याग और वैराग्य की यह प्रणाली प्रायः प्रचलित भी थी, तुलसी ने इसी अनुभव से राम के लिए 'अज्ञान-राकेट प्रासन-विधुनुद' विशेषण का प्रयोग किया है । इतनी सूक्ष्म व्याख्या पाठक को कवि की अपेक्षा व्याख्याकार के प्रति अधिक भ्रष्टालु बना सकेगी, क्योंकि इसमें व्याख्याकार की मननशीलता ही प्रशंसनीय है । कवि ने इतनी गहराई से न सोचा होगा, परन्तु उसके संस्कार सूक्ष्म-सूत्रों के द्वारा ऐसा निर्माण कर सकते हैं, फिर भी पाठक के समक्ष इतनी सूक्ष्मता काव्य-गुण-वर्द्धिनी नहीं, भले ही ये सूत्र कवि के सूक्ष्म अस्तित्व के अनिवार्य साक्षी हों ।

हम यह कह चुके हैं कि कवि पर संस्कृत-साहित्य का प्रभाव है, उस प्रसंग में हमारा अभिप्राय संस्कृत के धार्मिक तथा पौराणिक साहित्य से नहीं प्रयुक्त काव्य-साहित्य से था । 'मोह-मूपक-मार्जार' में वस्तुतः सामान्य रूपक प्रसकार नहीं है, रूपक में प्रस्तुत अप्रस्तुत का अभेद कल्पित किया जाता है, यहाँ 'मोह-मूपक' तथा 'शिव-मार्जार' प्रयोग व्याकरण की दृष्टि से तो रूपक हैं परन्तु काव्य की दृष्टि से नहीं, क्योंकि अभेद कल्पनाओं से सौन्दर्य की सृष्टि नहीं होती । यदि इस पद्धति की व्याख्या करनी हो तो इसका विस्तार होगा 'मार्जार' इव मोह-मूपकस्य हस्ता' । कवि ने कुनचित् स्पष्टतया ऐसे प्रयोग किये भी हैं, 'पाप-पुञ्ज-मुञ्जाटवी-मनल-इव निमित्त-निर्मूल-कर्ता' (पद सख्या ५५) का अर्थव्य 'मनसमिव निमित्तं पाप-पुञ्ज-मुञ्जाटव्या निर्मूल-कर्ता' होगा । यह वाणकवि की शयशीली का प्रभाव है, ऐसे अप्रस्तुतों की साधारण योजना से गद्य कवीना निकट बदस्ति' वाली उक्ति प्रचलित हो गई थी । कादम्बरी से ऐसे स्थलों पर अप्रस्तुत-सामग्री प्रायः पुरावेतिहास से ली है और उस प्रतिद्वयी-कथाकार के अप्रस्तुत श्लेष की कला से नाश्ते हैं, केसव ने ये दोनों गुण लिए । परन्तु तुलसी ने ये विशेषताएँ स्वीकार नहीं प्रस्तुत लौकिक या तत्कालीन जीवन की सामयिक सामग्री से प्रसिद्ध अप्रस्तुतों की योजना की । अस्तु, तुलसी की अप्रस्तुत योजना में जो दोष माना जा सकता है वह वस्तुतः परम्परा का स्मरण करा देने वाला गुण ही है । यद्यपि इस प्रकार की अप्रस्तुत योजनाएँ एक पद में एक-दो से अधिक नहीं हैं, इस-लिए 'कादम्बरी'-गत सौन्दर्य की प्राप्ति 'पत्रिका' में सम्भव नहीं, फिर भी निम्नलिखित पद का सौन्दर्य अवलोकनीय है—

रघुवत्-कुमुद मुलप्रद नितेश ।

अति प्रबल मोह-तम-भारतः ।

अज्ञान-गहन-यावक प्रचड ॥

अनिमान-सिन्धु-कु भज उदार ।

रागादि-सर्पगन-पन्नगारि ।

कदर्य-नाग-मृगपति भुरारि ॥

' (पद सख्या ६४)

त पर का संस्कृत में अनुवाद इस प्रकार होगा—

निवेत इव रघुवत्-कुम्भस्य गुराभ्यः ।

अतिप्रबलस्य मोहं तमसो मात्तं ण्ड इव ।

गन्भीराज्ञानस्य प्रघण्डमापद इव ।

अभिमानं तिन्योऽद्वार-कुम्भश्च इव ।

रागादि-सर्पगणस्य घनगारिष्ठम् ।

कन्दर्प-जगस्य भूगति इव (ज्यौ) मुरारिः ॥

इन गौडनाभो में 'सामान्य धर्म' का उपयोग है और एक-दो पद (जैसे 'उद्वार', 'मुरारि' आदि) व्यर्थ भी रख दिये हैं। सूक्ष्म सौन्दर्य का व्याख्यापूर्वक अन्वेषण न भी दिया था तो भी बाह्य-सौन्दर्य मात्र के लिए काव्य-गरम्पर के अत्याधानपूर्वक संरक्षण के कारण तुलसी को यह सौन्दर्य-सामग्री अमूल्य है। 'पत्रिका' तथा 'मानस' के तपा-कथित सदोप सौन्दर्य-स्थल इस रहस्य को समझकर उपयुक्त संस्कृतानुवाद द्वारा महार्प दिलताई पढ़ेंगे—

(क) तेवत् संसृज सिधा-रघुवीरहि ।

रघौ अविशेकी पुरय क्षरीरहि ॥ (मानस)

अविशेकी पुरय. क्षरीरनिध ।

समस्त सौत्तारामं सेवते ॥ (संस्कृतानुवाद)

(ख) रघौ सुभाष प्रिय लगनी नापरी नापर नवीन को ।

रघौ मेरे मन सावसा करिए कलशकर पावन प्रेम पौन को ॥२६॥

नापरी रघुहृयते यथा स्वभावादेव नवीन—नागराय

हृदय मे तर्पय बाधनाम तव प्रेम्णे । (संस्कृतानुवाद)

'विनयपत्रिका' की उक्त सौन्दर्य राशि तुलसी को स्वकीय विशेषता है, जिसकी 'महि-काण्ड' न छूने की प्रतिज्ञा करने वाले सहज कवियों में खोज ही व्यर्थ है। परन्तु तुलसी में साग रूपक भी है, वे साग रूपक जो उस युग की एक विशेषता थे। तुलसी को साग रूपक मयूर के गद्दी प्रत्युत सूर के साग रूपको की जाति के हैं, उनकी सामग्री चोकर-धर्म से गद्दी आई प्रसूत वैराग्य जीवन से प्राप्त है। मयूर रूपको की सत्या अधिक नहीं फिर भी मूल्य अधिक है—

(क) देखो देखो वन ज्यौ छाड़ उमाकत । मनो देखन मुझहि आई श्रुत वसत ॥

कर वसत चकुर-मल्लय रतात । शीफज कुछ, कजुकि सतामात ॥

१. 'विनयपत्रिका' के निम्न स्थलों पर यह अग्रस्तुत सामग्री मिलती है उन स्थलों को 'भाषा' का एक रूप निम्नलिखित भी है—

(क) तेन तप्तं हृत वसमेवाशिव, तेन सर्वं कर्मनात्मम्

येन श्रीराम-नामाभूत वानकृतपनिष्पन्नमनवद्यमवलोक्य कात्मम् ॥४६॥

(ख) यत्र कुषाधि मम जन्म निज-कर्म-वश भ्रमत जपमोनि सकट शनैरुम् ।

तत्र त्वद्भक्ति सज्जन-समागम सदा भवतु मे राधयिप्राममेकम् ॥१७॥

आनन सरोज, केच मधुप पुञ्ज । सोचन बिसाल नव नीलकज ॥
पिक-वचन चरित वर वरहि कीर । सित सुमन हास, नीला समीर ॥१४॥

(ख) सेइय सहित सनेह देहभरि कामधेनु कलि कासी ।

अनर अयन अयन मल, घन फन, वच्छवेद-विशवासी ।

गलकवन बहना विगति, जनु मूम बसति सरितामो ॥२२॥

(ग) ऐसी आरती राम रघुवीर की करहि मन ।

असुभ-सुभ कर्म घृतपूर्ण दस वर्तिका, त्याग पावक, सतोगुन प्रकासम् ।

भगति-बंशग-विज्ञान-बोपावली अपि नीताजनं जगनिवासम् ॥४७॥

(घ) सुभग सौरभ पूष दीप वर मालिका ।

उडत अघ-बिहग मुनि ताल-करतालिका ।

भवत-हृदि-भयन अज्ञान तम-हारिनी ।

विमल-विज्ञानमय तेज-विस्तारिनी ॥४८॥

(ङ) बांस पुरान साज सब अटपट सरल तिबोग छटोला रे ।

हमहि दिहल करि कुटिल करमचंद मर मोल बिनु डोला रे ।

विषम कहार भार-मदमाते चलहि न पावै बटोरा रे ॥१८६॥

इन उदाहरणों में माँग रूपको की मभी विशेषताएँ खल्लिखित हैं। तुलसी ने लोच-जीवन से सामग्री केवल एक रूपक में ली है, शेष में तो वर्णव जीवन से ही है। इन रूपकों में 'मनो', 'जनु', 'मी' आदि शब्दों के प्रयोग से सांख्यीय दृष्टि से 'रूपक' नाम उपयुक्त नहीं है, या तो 'उत्प्रेक्षा रूपक' सत्ता कुछ समीप लगती है या 'रूपक-वर्ण'। आरती के जैसे रूपक तुलसी में हैं लगभग वैसे ही मूर में भी (तुलना कीजिए—'हरिजू की आरती बनी')। काशी को कामधेनु का स्वरूप-प्रदान भी धार्मिक दृष्टि से ही है, यहाँ भी सौन्दर्य सूक्ष्म ही है स्थूल नहीं। घन के सौन्दर्य को देखकर वसन्त के आगमन की सूचना दूसरे कवि भी दे सकते थे, परन्तु तुलना के इस पद में विशेषता है, उत्प्रेक्षा और रूपक का मिश्रण सौन्दर्य को चमका देता है। तुलसी न जाने क्यों इस पद में वसन्त को रमणी का रूप दे बैठे और उसके 'कुच' और 'कवुकि' का भी वर्णन करने लगे। वाक्यकत्वा की दृष्टि से पत्रिका के रूपक उतने मूल्यवान नहीं जितने कि 'मानस' के।

'पत्रिका' मत तुलसी की अग्रस्तुत योजना में साधर्म्य की निम्नांकित सामग्री भी पाठक का ध्यान आकृष्ट करती है—

(क) विमल तरंग लमत रघुवर के से चरित ॥१६॥

(ख) ब्रह्म जीव सम राम नाम जग आसुर दिश्विवासी ॥२३॥

(ग) समर तलिकायन्त्र तिल-तमोचर-निकर पेरि डारे मुमद घालि घानी ॥२५॥

(घ) ज्ञान-अवपेस, गृह मेहिनी-अति सुभ, तय अवतार भूमाहर्ता ॥५८॥

(ङ) विरटतर वक्क सुरपार प्रमदा ॥६०॥

(च) पायो नाम चाद बितामनि, उर-कर ते न लसैं हीं ॥१०३॥

(छ) कामधेनु घरनी बलि बोमर-बिबस ॥१३६॥

(ग) सुत-वित-दार-भवन-ममता-निधि ११४०।

(भ) अजन-केस-सिखा जुवती तहें सोचन-मुलम पठावो ११४२।

(ज) भूयो तू कर्म-कोलहुन तिल ज्यो वहु बारति पेरो ११४३।^१

(ट) बिगरत मन सन्धस लेत जल माघत ग्राम थरो सो ११७३।

गंगा की तरफें ऐसी निर्मल है जैसे राम का चरित, यहाँ प्रस्तुत मूल है, परन्तु अग्र-स्तुत मूल नहीं है, हिन्दी के पुराने साहित्य में ऐसे अप्रस्तुत विवरण होते हैं। तैलक-यन्त्र तथा मृत्तिका-पट दो अप्रस्तुत गुद्द ग्रामीण जीवन से आये हैं, कोल्ह में पेरने की सजा उस युग में सुनी जाती होगी, आजकल इसकी कल्पना से ही रोमांच हो जाता है, जब किसी मादमी से बहुत काम लिया जाय तो कहते हैं कि उसका तेल निकाल लिया, कर्म की गति ऐसी ही यातनाएँ दे दिया करती है। कच्चे घड़े को पानी में डालिए वह टूटकर मिट्टी बन जायगा, इसी प्रकार प्रतुष्ट मन से सन्ध्या लेकर समाज में अनर्थ ही होते हैं—कहीं भी मन डिग सकता है, 'बिगरत' का बड़ा सुन्दर प्रयोग है, घड़ा तो पानी में जाते ही बिगड़कर मिट्टी बन जाता है, मन भी सत्तार की किसी भी वस्तु पर बिगड़ जाना है और मिट्टी में मिला देता है। ज्ञान-विहीन भक्ति या भक्ति विरोधी ज्ञान से भगवान् को प्राप्त नहीं किया जा सकता, ज्ञान-विहीन भक्ति ग्रंथहाय है और भक्ति-हीन ज्ञान अपूर्ण एवं कठोर है, इसीलिए ज्ञान पनि है तो भक्ति उसकी पत्नी है, जब यह दम्पति अनन्य भाव से तप करता है तब इसको सन्धान के रूप में भगवान् की प्राप्ति होती है, तुलसी ने 'भक्ति' को भी नारी बनाया है, यह प्रादनर्प है कि हृदय को सभी कोमल तथा उदार भावनाएँ स्वी-रूपिणी ही हैं। 'उर-कर' का रूपक बड़ा विचित्र है, प्रस्तुत तथा अप्रस्तुत दोनों ही एक ही खरीर में सम्मिश्रित उपस्थित हैं, दोनों में एक धारण-शक्ति लयी गुण की ही समानता है। 'कलि' को 'गोबर' कहकर पोस्वामी जी ने कलि का मुख्य अभिप्राय गो हत्या बतलाया है और उसके फल-स्वरूप भूतल पर अकाल आदि आपतियों का भी विस्तेरण कर दिया है। 'मानस' में युवती को दीप-सिखा के समान बतलाकर मन को घलम बलने से रोका गया था—'दीपसिखा सन ज्यनि जन, मन जनि होसि पनय', परन्तु 'पत्रिका' में 'सोचन' को शलभ बनाया गया है और नेत्रों के अनेक विषयों में से युवती के केवल 'अजन' तथा 'केश' को ही संपोषपूर्वक 'सिखा' माना है। अजन-केश-युग्मा युवती दीपसिखा (के समान) है, नेत्र नज़र पर टूटते हैं और स्वच्छ से जाते हैं। नेत्रों के अनेक विषय हैं उनको अच्छे लगने वाले परन्तु जितनी कामोद्दीपक शक्ति अजनयुक्त नेत्रों में होती है उतनी सान्तराग मूल, सजित कपोल या सामूषण काल में नहीं—युवती अजनयुक्त नेत्रों से किसी की ओर देखे, वस पंचदायक का प्रथम प्रहार हो गया। तब विद्व

१ घड़े को पानी में डालने के स्थान पर पानी को घड़े में डालना भी अर्थ हो सकता है, पानी भाया है और घड़ा कच्चा मन।

२ 'अजन-केश' का अर्थ 'दीपक' भी हो सकता है, तब यह मौन्द्य बिल्कुल 'मानस' की नकल होगा।

हृदय को जँसाने का पाश काम में धाता है केश-पाश, यह यौवन का प्राकृत शृंगार है, शृंगारी कवियों के मन प्रायः युवती के कटाक्ष से मर्माहत होकर, उनके केश-पाश में जकड़ हुए, उन्नत स्तनों की चौटी से पटके जाकर, अनन्त काल तक नाभि-रूप में पड़े-पड़े यात्राएँ मँहते रहे हैं। यदि युवती की केश-शिला दीपशिखा है तो अजन उस दाहक की कानिमा है। तुलसी ने इन दोनों कानिमायें वस्तुओं की नेत्रों का सबसे बड़ा दाहक माना है, सन्यासी-स्त्रियाँ सर्वप्रथम नेत्रों से अजन तथा फिर से केश का ही त्याग करती थीं। ध्यान पर दिव्य आभा भी हो सकती है, नेत्रों में सात्विक दया तथा करुणा यदि भी विद्यमान रहे सकते हैं, परन्तु नागराज के वश केश तो केवल मोह उत्पन्न करते हैं। 'कान्ता-कटाक्ष-विशिख' का अद्भुत प्रभाव अनेक नीतिवादी का दर्प विषम रहा है। ध्यान रखना होगा कि सन्मयी तुलसी ने युवती या उसके किमी अंग की समानता अब किसी घातक या दाहक वस्तु या पदार्थ से बतलाई है तो उनके सामने सामान्य युवती का चित्र है, युवती-विशेष का नहीं, अर्थात् उनकी कल्पना कौशल्या जैसी माता तथा सीता जैसी पत्नी की सृष्टि करती हैं और उनके प्रति अमिट श्रद्धा और सम्मान उँडेल देती हैं, परन्तु फुटबल स्त्रियों—अप्सरारों, निघावरियों आदि—के गुणगान वे न कर सकते थे, विदेशी शासन के उन विसाही बातावरण को काममागियों की सामूहिक परम्परा प्राप्त हुई और सरम्बती, लक्ष्मी तथा दुर्गा रूप के निराश्रय अभाव में नारी का केवल कामिनी रूप ही अवशेष रह गया, अतः यह आवश्यक हो गया कि जब तक नारी अपने उच्चपद को पुनः प्राप्त न कर ले तब तक उसके विरुद्ध नारीत्व से राष्ट्र को बचाया जाय, तुलसी आदि ने कामिनी के मायक रूप से इसी हेतु घृणा की है और नारी के दुष्ट स्वरूप का चित्रण किया है, अनुभव से सिद्ध है कि पत्रोगोमुख राष्ट्र का सबसे प्रबल अग्रिचाप नारी ही है, नारी स्वयं को अधिक शक्तिमान् परन्तु निर्बल को निजाल बलहीन बना देती है। वस्तुतः उसका व्यक्तित्व राष्ट्र की सामयिक विशेषता पर निर्भर है—राष्ट्रविशेष प्राप्य भवति योग्या अयोग्याच्च।

अन्तु, 'विनयपत्रिका' के काव्य-सौन्दर्य में पाठक का ध्यान उन दृष्टान्तों पर भी जाना है जिनका मूल उद्गम दर्शन-शास्त्र है, कुछ उदाहरण देखे जा सकते हैं—

✓ (क) जग-नमवाटिका रहो है फति फूलि, रे ।

पुत्रों के से घोरहर देखि तू न भूलि रे ॥६६॥

✓ (ख) यूँ समूह निर्दल चानक ज्यों तृपिनि जानि मनि घन की ।

नहि तहँ सोलन्ता न बारि, पुनि हानि होनि सोचन की ॥

ज्यों गच-काँच बितोनि सेन जट छाँह अपने तन की ।

टूटन अनि आनुर ग्रहार-अन छनि विसारि आनन की ॥६०॥

१ कान्ता-कटाक्ष-विशिखा न तुनन्ति यस्य

चित्त न निर्दह्य कोप-कृतानु-नाय ।

अयंनि मूरि विषयादय न सोमपाताः

सोत्रय अयनि कृत्स्नमिद स धीरः ॥ (मनु-हटि)

(ग) अस्मि पुरातन छुडित स्वान अस्मि ज्यो भरि मूय पकरघो ।

निज तानूगत दधिर पानि करि मन सन्तोष धरघो ॥६२॥

-(घ) धृत पूरन कराह अन्तरगत सति प्रतिविप्र विचारै ।

इंधन अजल लगाइ कलप सत प्रीटत भास न पावै ।

तद-कोटर महं नस विहेंग, तद काटं भरै न जंसे ।

तामन करिष विचार-हीन मन सुद्ध होइ नहि तंते ॥११५॥

-(ङ) वाक्यज्ञान अत्यन्त निपुन जवपार न पावै कोई ।

निजि गृह मध्य दीप की क्षणत तम निवृत्त नहि होई ॥१२३॥

इन दृष्टान्तों की प्रथम वित्थेयता यह है कि इनका उपयोग 'विनयपत्रिका' के उन भाग में हुआ है जहाँ, स्तुति का अवसान हो जाता है और कलत्र वपरिकल्पित रूपक सौन्दर्य की प्राक्वर्धिता नहीं रहती। दूसरी विशेषता इनका दार्शनिक स्वरूप है, कवि को वे काव्य-परम्परा से नहीं दार्शनिक विनाशरणा से प्राप्त हुए हैं। किमी-न-किमी प्रकार से माया या अज्ञान ही इनके प्रभुत्व विषय हैं, और 'पत्रिका' में इनकी आपत्ति नहीं हुई। त्रिम भाषा में वे व्यक्त हुए हैं वह इस बात का प्रमाण है कि कवि ने मनुष्यपूर्वक इनको स्वयमागत तथा अनिवार्य रूप में ग्रहण किया है, वे मार-मरूप या बौद्धिक मात्र नहीं प्रतीत होते। इसमें सन्देह नहीं कि इन दृष्टान्तों का यदि उद्गम लोकजीवन से ही हुआ था परन्तु धार्मिक धर्म दार्शनिकों ने अनाकर इनको उच्च स्तर प्रदान कर दिया, तब से वे विनय समाज में आदरास्पद बन गये। तुलसी में सौन्दर्यजीवन के सामान्य मौलिक दृष्टान्त कम ही हैं—

(क) करम बचन हिये कहौ न बचन रिये,

ऐसी हठ जैसी गोटि पानी परे सन की ॥७५॥

(ख) जो श्रीपति-महिमा बिचारि उर भजते भाव बढ़ाए ।

तो कत द्वार-द्वार कूकर ज्यो किरत पैट पलाए ॥१६॥

चमत्कारी आलोचक 'पत्रिका' में साहित्यिक-मान सौन्दर्य की प्रसत्ता किये बिना न रहेगा, तुलसी जैसे महान् साहित्यमेयी के लिए यह सभ्य न था कि शुद्ध परमाधिक काव्य में वे आलंकारिक प्रामा की निरान्त अवहेलना कर देते। "बावरो रावरो माह, भवानी", "जो निज मन परिहरै विचार", "अब तौ नतानी, छब न नसहो", "केदाव, कहि न जाइ का कहिए" आदि पदों का चमत्कार निश्चय ही अपूर्व है। ध्यान देने पर स्तुत-परक भाग में शब्दों के बड़े भरोहर चमत्कार मिलते हैं, प्रायः एक ही वर्णन का सविनय आग्रह किसी प्रकटन योजना का सूचक है, इस दृष्टि से पद संख्या १६ को देखा जा सकता है, 'द', 'न', 'व', 'स', 'नि', 'म', 'क', आदि के पतं रोचक तो हैं ही, इनके मूल में कोई सैद्धान्तिक गहराई भी अवश्य खोजी जा सकती है, समग्र है इस चमत्कार पर सात्विक प्रभाव हो या मानविक सवि व्यक्त हो गई हो, तुलसी ने उन सभी का मनन तो किया ही था।

'विनयपत्रिका' तुलसी की सबसे उत्कृष्ट रचना है, व्यक्तित्व के आन्तरिक तथा बाह्य पक्षों का जिला अधिक सौन्दर्य इस रचना में है उज्जना किसी दूसरी में नहीं।

व्यक्तित्व की सच्ची झलक होने के कारण ही इसमें उदात्त सरमता तथा शुष्क सौन्दर्य की सामान्य उपलब्धि होती है। अन्य रचनाओं की भाँसा यहाँ प्रायः भावसूत नहीं हुई, 'मानस' तथा 'पत्रिका' तो प्रायः भिन्न मानसिक स्थिति में रचे गये हैं। 'पत्रिका' के दीर्घ रूपक ससृज-गद्य-साहित्य से प्रेरित होकर कवि के विषय में नवीन समावनाओं को प्रेरित करते हैं। रूप, रंग, भावार्थ आदि की नितान्त उपेक्षा तुलसी के विकसित व्यक्तित्व का भी प्रभाव है। 'पत्रिका' तक जाते-जाते शैली, भाव तथा विचार सबमें कवि का पूर्ण विकास लक्षित होता है। इस दिशा में अप्रस्तुत सामग्री जितनी सहायक है उतनी कदाचित् प्रस्तुत नहीं। 'पत्रिका' के पदों में सुदृढता तथा अमूर्तता का साम्राज्य प्रौढ़ता की उपज है, रूपको की जान छोड़िए, भगवान् से बरदान माँगते समय भी तुलसी की शैली बिलम्ब हो गई है, वे मीन के समान अनन्य प्रेम की याचना कितनी अमूर्त शब्दावली में करते हैं—

कल्पानिधान बरदान तुलसी बहुत

सोतापनि-भक्ति सुरसरि नीर-मीनता १२६२।

केशवदास

हिन्दी-साहित्य के निर्माताओं में केशवदास का व्यक्तित्व एकदम निराला था। उनका अध्ययन संस्कृत-भाष्य-परम्परा में होना चाहिए, देशीय प्रवृत्तियों में नहीं। आचार्यत्व और कवित्व का ऐसा मरिच-काञ्चन-मयोग किसी और कृती के व्यक्तित्व में उपलब्ध नहीं होता। केवल साहित्य-प्रेम के कारण साहित्य-सेवा केशव की अपूर्व विशेषता है। जन्म-जात तथा व्यावसायिक जो परिस्थितियाँ केशव को अनायास ही मिल गईं वे किसी अन्य कवि या आचार्य को कल्पना में भी सुख न थी। उच्चतम ब्राह्मण क्षत्र में जन्म, यशोपन्न विता-वितामह का गर्व, संस्कृत-साहित्य की अपार शक्ति पर अधिकार, तथा मूर्धन्य राज-घराने में गुरु-पद उनके व्यक्तित्व तथा काव्य में भोज एवं उत्तुंगता के स्थूल आधार हैं। उनसे पूर्व भाषा में जैनों और बौद्धों के दूरागत प्रभाव से जिन साहित्य की सृष्टि हुई थी उसका एकदम बहिष्कार करके केशवदास ने क्लासिकल संस्कृत साहित्य की परम्परा में रचना की, यद्यपि उस अनुकार्य से पूर्व तथा उत्तर की परम्पराएँ भी कुछचित् इस प्रयत्न को स्पृश कर जाती हैं।

केशवदास की ११ रचनाएँ अगशब्दीन नै मानी हैं जिनमें से कम-से-कम छ प्राप्य भी हैं। प्राप्य कृतियों में से 'विज्ञानघोषा' दार्शनिक है, 'अर्हणीर-चन्द्रिका', 'वीर-सिंह देव-चरित्र', तथा 'रत्न वाचनी' सामान्य प्रबन्ध काव्य हैं, और 'रसिकप्रिया', 'विविप्रिया' तथा 'रामचन्द्रिका' प्रौढ़ रचनाएँ हैं। 'रसिक-प्रिया' और 'विविप्रिया' क्रमशः रंग तथा भलवार की पुस्तकें हैं, इसका निर्माण कवि निराला के उद्देश्य से हुआ था। 'रामचन्द्रिका' में एक उद्देश्य छन्द निराला भी रहा है, परन्तु यह केशवदास की कवित्व-शक्ति की मुख्य माप है।

व्यक्तित्व के अध्ययन की दृष्टि में रखकर केशवदास की रामचन्द्रिकेतर कृतियों

शृंगार-काव्य

उत्तर-एशिया से देश पर विदेशियों के जो आक्रमण हुए वे कमर में भोके हुए खजर के समान थे। यूनानियों के समान यदि मुसलमान एक साथ सेना लेकर युद्ध-क्षेत्र में आ जाते तो राजपूती लोहे से उनका गिर छिन्न हो जाता और देश की दाम्नी का दमागा दिन न देखा पड़ता। परन्तु मुसलमान कितने ही भावों से कितनी ही बार देश के कतिपय भागों में आये और शीघ्र के समान समाज की जड़ों को खोसता करने लगे। यह तो नही कहा जा सकता कि व्यापार आदि के लिए उनका भारत में आगमन किसी दूरदर्शिता से समित था, परन्तु इसमें भी सन्देह नहीं कि यदि वे युद्ध से पूर्व कभी विज्ञाई न दिये होते तो उनको प्रयय न मिला। यह तो स्वीकार करना पड़ेगा कि यदि राजपूती ने इन विदेशियों के साथ सैन्य के कृपल का अनुमान भी लगाया होता तो देश में इस विकार का प्रवेश न होता। दुर्भाग्य ही था कि मुसलमान भारत में आ गये और देश के सामाजिक तथा सांस्कृतिक पथ के कारण बने। आक्रमण-कारियों से अधिक घातक देशी मुसलमान थे। यह कहना कठिन है कि प्रारंभ में धर्म-परिवर्तन का क्रम किस गति से चला और केवल सम्प्रदाय-दीक्षा से ही अपना व्यक्ति किस प्रकार पराया होता गया और अन्त में आक्रमणकारियों की अनुपस्थिति में प्रायः उनसे अधिक भयकर बनकर, यह देशी-विदेशी भारत की धी का ध्वंसक दम्पु सिद्ध हुआ।

विदेशी मुसलमान जब एक हाथ में खजर और दूसरे में स्वर्ण का प्रमाण-पत्र लेकर ध्वसात्मक प्रवृत्तियों की प्रेरणा से भारत में आया तो उसे समाज के अधिकारियों से लोहा लेना पड़ा। इसीलिए उसका विरोध अभिजात-वर्ग से था। समाज का निम्न-वर्ग इन उथल-पुथल से अप्रभावित था, विदेशियों ने उसको सोच दिया और अपने में मिलाया। अन्तु, आक्रमणकारियों का वर्ग बढ़ता ही रहा और वास्तव में देश में एक स्थायी ध्वंसक समाज का निर्माण हो गया। विदेशियों के पैर जम गये और तब उनका प्रयत्न अभिजात-वर्ग को छोड़ने का रहा। तबो उस समय राज्यधी का भोग करते थे, उनसे प्रतिद्वन्द्विता ही मुसलमानों का ध्येय बना। कई बादशाहों ने क्षत्रियों के साथ मैत्री, विवाह आदि करने का प्रयत्न किया अन्त में भारत की धी विदेशी संस्कृति से विह्वल हो गई और 'प्यागपूर्वक भोग' का आदर्श 'छोखर भोग' में बदल गया, इसी को प्रथम कहते हैं। जब तक मुसलमान निम्न वर्ग को निपटने का प्रयत्न कर रहे थे तब तक उनके आश्रय में कला के अम्युंद्य का प्रद्वन ही नहीं आता। परन्तु जब वे अभिजात-वर्ग को पचाने में लगे तो वातावरण में वित्तास की दुर्गन्ध फैली और वास्तव-मूलक रत्नाकृतियाँ समाज के सम्मुख आने लगीं। हिन्दुओं ने उस वातावरण को दिव्यता के छोटी से पवित्र करने का प्रयत्न किया, परन्तु वह प्रयत्नना मात्र ही था, विक्रम की तनहवीं शताब्दी से भारतीय समाज में वास्तव का जो जाल फैलने लगा वह कर्मभ्रष्टा के स्थान पर स्वैच्छता तथा अन्त के स्थान पर मदिरा का प्रचार

कर गया। हिन्दी-साहित्य की दृष्टि से मुसलमानों के पहिले प्रयत्न ने भक्ति-काव्य का वातावरण प्रस्तुत किया और दूसरे ने शृंगार-काव्य का।

अकबर से शाहजहाँ तक का शासन-काल राजनीति में स्वर्ण शान्ति का युग है। पारस्परिक लड़ाई-भगड़े तो रुकने और मनाने के रूप में चलते रहते थे, परन्तु युद्ध नामक भाग्य का निपटारा करने वाली बात उस समय समाप्त हो चुकी थी। राजपूतों का बल क्षीण हो रहा था, और विदेशियों के पैर जम चुके थे, अतः देश में किसी भारी परिवर्तन की आशा भवत रह गई थी। शासकों ने देश-विदेश के उन कलाकारों को आश्रय देना प्रारम्भ कर दिया जो अपनी माया से पौरव को मूग्ध कर सकते थे। ईरान और भारत की सामान्य भोगप्रियता करने सम्पूर्ण दोषों के साथ जीवन में प्रतिबिम्बित हुई। शासक स्त्रियों के साथ नीचा करने के लिए बाजार लगाने लगे, या प्रेयसी को छीनने के लिए उसके पति को हत्या करने लगे तो प्रजा पर प्रचंडा प्रभाव न पड़ सकता था। इन्द्रिय-भोग का ऐसा मूचाल आया कि समय की जड़ें ढीली पड़ गईं। अधरो पर सारा का प्याला, हाथ में प्रेयसी का हाथ और स्वर में मन्मथ का मन्त्र ही उस युग की सामान्य सृष्टि थी। पर नारी को छीनने में पौरव की अभिव्यक्ति और मानिनी नायिका को मनाने में जीवन का मुख इम युग का सामान्य ध्येय था। अस्तु, पुरव और स्त्री सभी पादव वृत्तियों में उलझकर इन्द्रियों के दास बन गये और उच्च आकाशाएँ सिसक-सिसककर प्राण त्यागने लगीं।

बादशाहों का जब यह हाल था तो उनके अधीन सामन्त तथा सामन्तों की प्रजा कब पीछे रहने वाली थी। उस युग में शासक भूतल पर ईश्वर का प्रतिनिधि था और अपनी ओर से अपने प्रिय व्यक्तियों को वह मनसब देकर प्रतिनिधि घोषित कर देता था, प्रायः बादशाह के बदलने पर उसके चेहरे बदल जाते थे, जो इस बात का प्रमाण है कि राजनीय प्रसाद व्यक्तिगत पुरस्कार था गुणाधिक नहीं। बादशाह के आश्रित रहन सहन में उसका अनुकरण करने लगे, प्रत्येक ग्राम ग्रामरा की नकल बनने में अपना सौभाग्य समझता था। अस्तु, यथा राजा तथा प्रजा की कहावत इस काल में सफलतापूर्वक चरितार्थ होने लगी। जो दुर्गुण राजा या बादशाह में प्रदल थे उनको अपने में उगाकर ही कोई कृपागत बन सकता था, उन दुर्गुणों के प्रति क्षुणा का तो भ्रम ही नहीं आता। धर्म की न्यायश की छोड़कर सारा समाज इन्द्रिय-मुखों के योग में दिन काटने लगा, तो कुशल और क्षेम भी दुर्लभ बन गये, देश पर जो दैवी प्रकोप हुए वे भी उस वासना-निद्रा में स्वप्न देखनेवालों को न जगा सके। जनता के पतन की यह चरम अवस्था थी जिसको बादशाही आश्रय भी माफ़ूर मिल रहा था। पर राजनीतिक तथा सामाजिक दुरवस्था में चार्मिक द्वेष तो कुछ कम हो गया, परन्तु जनता परवश होकर पतन की ओर जाने लगी। शृंगार-काव्य का प्रणयन इन्हीं परिस्थितियों में हुआ था।

मध्यकालीन शृंगार-काव्य विरोधी सबेत्तों की भूमि है। विलास के कतिपय उपकरणों की प्रप्रियता से ही जीवन में सम्पन्नता का अनुमान लगानेवाला कलाकार उस काव्य की सौन्दर्य-साधना पर मूग्ध हो सकता है। परन्तु विद्याल जीवन की दय-

नीय रिक्तता का प्रतिबिम्ब देखकर इस काव्य को निर्जीव कह देना भी अनुपपुस्त नहीं है। वस्तुतः इस काव्य में शृंगार रस भी तो नहीं है, 'रस' का गुण उद्देगहीन मानन्द है, परन्तु यह काव्य कामासुर व्यक्तियों के मन में उद्देग, तुलना, भ्रमन्ति तथा निरत्साह उत्पन्न करता है। 'शृंगार' का भी प्रश्न नहीं आता, शृंगार रसरस है जो उज्ज्वल वर्ण से युक्त होकर व्यक्ति को आत्म-विस्तार की ओर ले जाता है, परन्तु यह काव्य धर्मविषय काम की यज्ञस्थली है, जो धूम्रवूसरित होने के कारण उज्ज्वल वर्ण नहीं मानी जा सकती। यदि काव्यशास्त्र की सन्दावली का ही प्रयोग आवश्यक हो तो इस काव्य को शृंगार-रमाभास से ओत-प्रोत माना जायगा। सदाचार को छोड़कर ही आचार के दोष रूपा अनाचार, कदाचार, व्यभिचार आदि का वर्णन सर्वत्र मिलता है। प्रेम, प्रीति या स्नेह के नाम पर बग्न कामाचार को सहर्ष ही इस काव्य का प्राण है। प्रेम, प्रीति या स्नेह के नाम पर बग्न कामाचार को सहर्ष ही इस काव्य का प्राण है। जीवन का इतना खोसता विश्व भारतीय साहित्य में अन्यत्र नहीं है, कदाचित् इसी-लिए उन कलाकारों ने बाहरी आवरणों की चमक-दमक में भीतरी रिक्तता को प्राच्छादित करके अपने मन को प्रवचना से भुलव बनाया और समाज के पतन में परोक्ष योग दिया।

कामुकता का यह काव्य क्षणिक जीवन को सुख-सचय में बहसाने का जब-बार-बार प्रयत्न करता है तो उस भ्रम की सहसा याद आ जाती है जो अपने हताश एवं पर-वश अस्तित्व की रसीली से चमकाकर वास्तविकता को भूलने में प्रयत्नशील हो। और जब इस युग की कविता कौशल्य की फहर-फहर तथा असकारो की छम-छम-छम से उत्साह को आकृष्ट करके अपने आसव से बेसुच एवं पौष्टहीन बना देती है तो हमें उसका कुछ कल्पना करने लगते हैं जो मध्यकालीन कला के लिए हमारे समाज ने दिया था। वस्तुतः इस युग की कला वेश्या के समान संशयचकर बाजार में बंठ गई और मनचले मुक्ता को कैसाकर उनका सर्वस्व खूटने लगी। रस के स्थान पर चम-स्कार तथा मानन्द के स्थान पर उद्देग इनका प्राण है। यह वह आसव है जिसका संचन करने वाला फिर कभी होता में नहीं आता, इसको चमक जिनकी लगी उसको बर्बाद कर छोड़ती है। इसलिए इस युग में प्रेम नाम से जिस वस्तु का वर्णन किया गया है, उसका चमका पीनेवाले को अन्त में मिटा ही डालता है। विरह के व्याज से जिस निराशात्मक भाव का वर्णन इस काव्य में है वह अपनी कण्ठा तथा दमनीमता में ही प्राकर्षक है। मृत्यु का इतना सस्ता वरण उस युग के जीवन का कुछ मूल्य प्रकट कर सकता है।

इस युग के कवि या तो राजाधरा में जीवन बिताते थे और प्राश्रयदाता के विलास में घननी कविता को नित्य-प्रति भेजा करते थे, या किसी प्रेयसी के नाम पर जीवन की रिक्तता को कविता में बहाया करते थे। विहारों के समान जिसकी कोई स्थायी प्राप्ति मिल गया वह "चमक, तमक, हाँसी, मिसिक, मसक, मसक, लपटान" की कल्पना में अपनी सरस्वती को नचाता रहा। परन्तु देव के समान जो "केते तरनाहनि की नौही सुनि, नेह लो निहोरि हारि" बदन निहारता रहा उसने भिन्न-भिन्न जाति और प्रदेश की कामिनियों के रूप और जीवन का खुला वर्णन करके कामियों को

प्राकृष्ट करते-करते अन्त में ज्ञान ध्यान से ही शान्ति प्राप्त करने का प्रयत्न किया। व्यक्तिगत वेदना को समष्टि के सहृद में लपेटकर दूसरों को घटाने वाले विरहियों ने अपनी आशा से उस पेय को चायनी में बदल दिया है, फिर भी वह किसी रोग की औषधि नहीं बना प्रत्युत हृद्रोग का सबसे मात्र करता रहा।

तथाकथित काव्य जब मन को भूमने की प्रेरणा न दे सका तो शब्द-श्रीडा ने नृत्य और वाद्य के स्थानापन्न होकर पाठक पर जादू करना चाहा। अनुप्रास और यमक की अक्षर वर्षा उन्मत्त मुखश्राद्धों की आँखों में गुलाब फेंक गई, पतित धर्म की अनुपलब्धि में भी इधर-उधर हाथ-पैर मारते हुए ने भगोरबन करने लगे। किसी भी कवि में इतना धर्म न था कि वह जीवन पर एक चतुर्ती हुई दृष्टि भी झलझा और उसको सुन्दर बनाने का प्रयत्न करता। काव्य की कसौटी सस्ती बाह-बाह थी। ग्राम-ग्राम में दरबार बन गये और प्रत्येक आश्रयदाता रसिक-शिरोमणि बनने के लिए कामिनीयों के कटाक्षों से विड होकर तड़पने लगा। इस कामुक काव्य की वास्तविकता उसकी अप्रस्तुत-योजना में सफलतापूर्वक प्रतिबिम्बित हुई है।

इस विलासी काव्य में जीवन को आद्यन्त प्रभावित करने की शक्ति नहीं थी, इसलिए इसका प्रणयन दिसरे-विखरे बुद्बुदों के रूप में ही हुआ। यह मुक्तक है, प्रबन्ध नहीं, प्रबन्ध काव्य के लिए जिस धर्म एवं पूर्णता की आवश्यकता होती है वह इस मंदिर युग में सम्भव न थे। प्रत्येक कवि अपने आप में तो स्वतन्त्र है ही, अपने काव्य में भी असम्बद्ध है। फलतः उसके एक से अधिक ग्रन्थ किसी तारतम्य के सूचक नहीं माने जा सकते। शृंगार-काव्य कर्ता अनेक है, परन्तु कितने प्रथम कोटि के हैं—यह विवादास्पद ही रहेगा। बिहारी के विषय में तो मर्मरूप हो सकता है, परन्तु देव, मतिराम, घनानन्द आदि का स्थान निर्धारित करना आसान काम नहीं। प्रस्तुत अध्ययन में हमने कालत्रम का ध्यान रखते हुए बिहारी का प्रथम विश्लेषण किया है, तदनन्तर दूसरी प्रवृत्ति के एक प्रतिनिधि घनानन्द का, मतिराम, देव, पद्माकर आदि बिहारी की ही जाति के हैं, उनका अलग अध्ययन करने की आवश्यकता नहीं समझी गई।

बिहारीलाल

कविवर बिहारीलाल ने अपने समस्त जीवन में सम्पूर्ण राजकीय सुविधाओं का उपयोग करते हुए भी केवल ७०० से कुछ अधिक दोहे लिखे हैं जो कवि की मोनाकारी का सुन्दर उदाहरण हैं। एक दोहे की रचना धर्म और परिधम के एक सप्ताह में हुई हो तो भी उसका मूल्य बिना अधिक है—यह कल्पना कठिन नहीं। मुक्तक के विषय में यह सोचना तो व्यर्थ है कि उनकी रचना के १२ वर्षों में कवि की विचार-भाव-धारा या जीवन-दर्शन में कोई एकरूपता खोजी जा सकती है। परन्तु आद्यन्त सौन्दर्य का विस्लेषण हमको कवि के सूक्ष्म व्यक्तित्व का कुछ आभास अवश्य दे सकेगा।

बिहारी की मुख्य व्यक्तिगत विशेषता उनकी 'नागरता' है जो उनके काव्य की 'गोवई, गांव' के वातावरण से सहज पृथक् कर देती है। उनकी दृष्टि में समाज के दो भग हैं—नागर तथा ग्रामीण। ग्रामीण समाज सभी प्रकार की कलाओं से अछूता

भव. प्रपरिष्कृत है, उसमें 'तन्वी-नाद, कवित्त-रस सरस-रस, रति-रस' की चर्चा भी व्यर्थ है क्योंकि वह गुलाब को 'करलें सुधि, सराहि हूँ' (दो० ६२४) अपने को श्रम में घसमये जानकर, मौन रह जाता है। जहाँ तक कला का प्रश्न है वे ग्रामीण तो प्रत्यक्ष 'शत्रु-नर' हैं जिनके लिए सुन्दर-से-सुन्दर गुलाब भी 'फूल्यो, मनकूल्यो' है—'वेचारे घोबो, घोड तथा कुम्हार'। यदि प्रश्न किया जाय कि क्या वे गँवार कभी नगर हो सकते हैं तो उत्तर निषेधात्मक ही होगा, हाँव को कपूर में मिलाकर रस दीजिए फिर भी क्या वह अपनी गन्ध को छोड़कर कपूर की मुगन्ध ग्रहण करेगी (दोहा २२८)। जिस व्यक्ति को नगर के इस सभ्य समाज का बसका लग गया है वह गाँव में जाने का कभी नाम न लेगा—जिसने एक बार शत्रु को चब मर लिया है उसकी जीभ को निबोरी टण्डर भी अच्छी कंठे लग सकती है (दोहा, १६७)। प्रस्तु, गर्व और गुण की निधि (दोहा, २७६) नगर के ये विविध विलास शत्रु हैं, परन्तु गँवारों में इनका कोई आदर नहीं, वे तो इन पर व्यर्थ से हँसते हैं (दोहा, ५०६)। बिहारी को अपने कलापूर्ण विलासो जीवन का बड़ा गर्व था, वे दरबारी समक-समक से वरित समाज में टिकना भी पसन्द न करते थे। समझ है उनको कुछ कटु अनुभव हुए हों, परन्तु ऐसा प्रतीत होता है कि यह भावना उन समय के शिरोमणि कलाकारों में बसी हुई थी।

'नगर' और 'ग्राम' से सर्वदा किसी मौगोलिक क्षेत्रफल यादि का संकेत नहीं मिलता। प्राश्रयदाता का सङ्गम निवास-स्थल ही 'नगर' है, और विपन्न सामान्य जनता के घर ही ग्राम है। सम्भवतः किसी कलाकार या पारसी को अयोग्य सिद्ध करने के लिए 'गँवार' शब्द का प्रयोग आज तक उसी परम्परा में चला आ रहा है। प्रत्येक प्राश्रयदाता अपने की रसिक-शिरोमणि सम्मता या और प्रत्येक कवि कला का प्रव-तार माना जाता था। फिर भी बिहारी को इस 'जागरता' की ऐसी मगन थी कि संगतावरण के प्रथम दोहे में अपनी इष्टदेवता को 'राधा-नागरी' के नाम से सम्बोधित किया है। सामान्यतः उस समय कवि अपने कविता के गर्व में चूर-चूर रहता था। प्रत्यक्ष ब्रह्म दरबार वह इस प्रकार की चूर्तनी श्राप दे दिया करता था कि 'गिल लीविए इस कविता में अनेक प्रमूख असकार' हैं, या 'आप घाँस खोलकर' देखिएगा तो सौन्दर्य पर मुग्ध हो जाइएगा, या 'लोग समझते हैं कि कविता आस्तान' काम है, परन्तु यह प्रतिभा का विषय है' या 'मेरी कविता की बड़ी समझ सभता है जिसकी प्रांको में स्नेह रंजा हुआ हो'। बिहारी ने भी अपनी कविता के विषय में 'बह

१ दोहों की सट्टा 'बिहारी-रत्नाकर' (१९५१) के आधार पर है।

२ सट्टा करि भोज अलकार है अधिक याम्य। (सिनापति)

३ शर्म-शर्मो निहाए नेरे हँ मँननि, त्यों-र्यों खरी निकर सो निकई।

(मतिराम)

४ सोमन कवित्त दीबो खेल करि जलौ है। (ठाकुर)

५ समर्थ कविता घन आनन्द की जिन आँखों नेह की पीर तकरी। (यनातन्द)

[चितवन और कछू जिहि बस होत सुजान' लिखकर उसकी अन्त स्य अपूर्वता का संकेत दिया है। परन्तु इतना ही पर्याप्त नहीं।

'नागरता' से बिहारी का काव्य-कला के सम्बन्ध में, अग्निप्राय ध्वन्यात्मकता से है। युवती के अंगों में लावण्य, पाटल में सौरभ, तन्त्री में नाद, या वाक्य में रस एक ही प्रकार की वस्तुएँ हैं। इनका स्थूल रूप इदमित्यम् नहीं परन्तु अमूर्त प्रभाव निर्विवाद है—स्थूल रूप भी उस अमूर्त प्रभाव का वाहक मात्र है। अतः अंगों का वर्णन करते हुए भी बिहारी उनके मोहक प्रभाव को ही लक्ष्य समझते हैं। रति भावि का वर्णन उन्होंने संकेतो से किया है, स्थूल चित्रण द्वारा नहीं। यदि विद्यापति से तुलना की जाय तो अधिक स्पष्ट हो जाता है। विद्यापति ने नायक और नायिका की रति का चित्रण करते हुए उनके चुम्बन^१, भालिगन आदि का वर्णन खुले शब्दों में दे दिया है। इसके विपरीत बिहारी अपने प्रथम दोहे में ही सम्भोग शृंगार का वर्णन करते हैं परन्तु इस कौशल के साथ कि सामान्य पाठक उसे देख ही न सके—स्याम ने राधा को देखा और उनका मन खिल उठा, तरकाल ही पर्दा गिर गया और भाग्य की सारी चेष्टाएँ नेत्रों में हुई। रति का इतना 'नाम' वर्णन हिन्दी के किसी भी शृङ्गारी कवि ने नहीं किया। बिहारी की यही कला उनको सभासीयों में उच्च स्थान प्राप्त कराती है। काव्य-कला के इस आदर्श का स्पष्ट संकेत बिहारी के निम्नलिखित दोहे में है—

दुरत न कुच बिच कचुकी धूपरी, सारी सेत ।

कवि-मार्गनु के अरथ सौ प्रगटि दिसाई देत ॥१८८॥

[चोखा आदि से जुगड़ी हुई कचुकी तथा श्वेत साड़ी में ढके हुए नायिका के कुछ छिपे नहीं रहते, कवि के अक्षरों में अर्थ भी स्थूलतः भावित परन्तु सूक्ष्म दृष्टि के लिए प्रकट रहता है—यह ध्यङ्ग्यार्थ जो है।]

इसी हेतु इस कवि के अक्षरों में सलग्नता सर्वत्र है, जो भी कहा है प्रायः संकेतो से ही। नायिका के अंगों पर इस सिद्धान्त का प्रभाव यह पड़ा कि संकेत के आधार नेत्र और उनके कटाक्ष वर्णन का विषय अधिक बने है, स्तन आदि स्थूल अंग कम। बिहारी के काव्यादर्श में विद्यापति के काव्यादर्श से यह भिन्नता सर्वत्र लक्षित हो जाती है। विद्यापति वर्णन करेंगे तो उत्तुंग उरोबो का, क्योंकि वे उद्दाम यौवन के स्थूल प्रतीक हैं, परन्तु बिहारी कटाक्षों से ही गहरी-से गहरी बात कहलवा देते हैं—उनमें तो 'चितवन' ही तन और मन की सारी उमर्गों की नकालत करती है। कटाक्ष के बाद संकेत का दूसरा साधन है 'सुसजान', जिसको 'सुजान' ही समझ सकते हैं। नेत्र और मुस्वान परिचय की सामान्य भूमियाँ और मन मिलने से पूर्व की आवश्यक भूमिकाएँ हैं प्रायः इनका कार्य साथ-साथ ही होता है, मन को फुसलानेवाले ये दोनों सहचर हैं। बिहारी ने प्रथम मिलन से सम्भोग तक की सारी परिस्थिति का चित्रण एक

१ चुम्बन सेजोपरि नागरि-नागर बढ़सत भव रति साथे।

प्रति अंग चुम्बन, रस अमृषोदन, घर-घर काँपइ साथे ॥

हो दोहे में कितने कौशल से किया है—

उन हुरकी होति कं इति, इन सौषो भुसबाइ ।

नंग भिसे, नंग भिसि गए, दोऊ मिलवत गाइ ॥१२८॥

गो' दाढ का एक प्रथं इन्द्रिय भी है—यह न मूलना चाहिए ।

बिहारी ने घोधी, मोठ, कुम्हार आदि गैवारों को दुन्दारा है परन्तु कानन-हारी (शो० ६४७), बिलोवनहारी (शो० २४५) आदि गैवारियों में रुचि दिखालाई है । वेप के समान प्रत्येक जाति की नायिका के रूप-औन्दर्य में डूब-डूबकर तो उन्होंने काव्य-रचना नहीं की, परन्तु कुछ गैवारियों से वे अपने मन को दूर न कर पाये । ग्रामीणा का भी अपना सौन्दर्य है, पारखी उसको भी पहिचानता है । ग्वालिनो (शो० ६०६) में विचरण करनेवाला ग्रामीणा में प्रवेशवान् हो भी कैसे सकता है ? उनको कुछ ग्रामीणार्थ नागर-नरों पर अपने काननचारी नेत्रों से प्रहार कर देती है (शो० ४५) । उष ग्रामीणता में भी आकर्षण है—

गहराने सन मोरटी, वेपन-बाइ ससार ।

हूठौ दै, इठलाइ, दग करै गैवारि सुवारि ॥६३॥

उसके दुगों का वार घनूक है—परिक्वणं यौवन प्रौर मोर शरीर, फिर कमर पर हाथ रसकर इठलाना । जब वह खड़ी होकर खेत रसावी है तब कितने लोग उसके यौवन पर मुग्ध हो जाते हैं (शोहा २४८) । सत्य तो यह है कि कम प्रौर कुरूप लो कोई प्रसन्न नहीं, मन की बिषर रुचि हो जाय (शोहा ४३२), वहाँ जिसकी प्यास बुझ सके (शोहा ४११) वही उसके लिए सुन्दर है । इसीलिए पीछेवाले भेष मोर रिझाने वाला रूप जहाँ मिल जाते हैं वही आकर्षण हो जाता है, (शोहा ६८२) भले ही नायिका गैवारि हो सुनकिरवा की बिन्दी लपाने वाली —

मोरो गदकारी परै, हँसत करोत्तन पाइ ।

कँसी ससत गैवारि यह, सुनकिरवा क्ये पाइ ॥७०८॥

बिहारी ग्रामीण नायिका को, हरी-हरी भरहर का खेत दिखाकर, धर्म नैधाने है (शोहा १३५) या कणम यौवनी हुई स्मृतिदु बिता पर दवाई हो जाते हैं (शोहा १३६) । ध्यान देने की बात यह है कि उनकी ग्रामीण सर्वत्र सहज सौन्दर्य से प्रभावित एवं अपने व्यवसाय के कार्य में रत रहती है, नागरियों के सपान उसका जीवन केवल विवास के लिए ही नहीं है । नागरियाँ कहीं भगो को खया रही हैं, कहीं बाण्णी का सेवन कर रही हैं, और कहीं विश्व में तटस्थ रही हैं—वे विनाश-विदग्धा हैं, जीवन का रस लूटने वाली । ग्रामीणार्थ अपना-भपना काम कर रही हैं, बिना धनाद-शुभार के ही, और उनका जीवन इतना व्यस्त है कि नागर-रसिक उन पर रीझते हैं परन्तु विनिमय में उनसे कुछ नहीं पाते । ग्रामीणा का शृंगार उसका स्वस्थ पारो और उमका प्राकृतिक वातावरण है, जो श्रृंगार खानेवालों को निबीरी^१ चखने के लिए आह्वय करता है । बिहारी घोबिनि, कुम्हारिनि, यनिहारिनि आदि के रूप पर नहीं

१ जीम निबीरी यमो धन, बीरी चाखि श्रृंगार । (शोहा १९७)

रीके—यद्यपि उनके समकालीन कवियों ने इन नायिकाओं को भी नहीं छोड़ा—नाइनि (दोहा ३५, ४४ तथा ६८७) आदि सेविका के रूप में आती हैं, नायिका बनकर नहीं। दरबारी वृत्तिम दातावरण के विलास से क्षणभर ऊँचकर बिहारी का मन अकेली-दुकेली कृपक-पत्नी, (दोहा २४८), घर में व्यस्त ग्वातिनी (दोहा ६६६) या परिधम से कातकर जीविका चलानेवाली (दोहा ६४७) युवती को छिपकर देख लेता है मानो इस आशंका से कम्पित होकर कि आक की कली से रती करने के अपराध में (दोहा १४) 'रतिक' के पद से च्युत न कर दिया जाय। नागर-शामीणा की हम काम-कथा में शृंगार नहीं है, केवल एकांगी कामुकता है, क्योंकि शामीणा रस का आश्रय नहीं समझती गई, रतिक जिस प्रकार पशु-पक्षियों से मन बहसाकर अपने को गुणग्राही समझने है उसी प्रकार शामीणा-नायिका पर रीझकर उसको अपनी भोगलिप्सा का आलम्बन बनाते हैं, यह एकांगी आकर्षण साधारण लम्पटता से आगे नहीं चलता वरत रति आदि का प्रश्न भी इस वर्णन में नहीं है।

राधा-नागरी की कलावती शिष्याएँ बिहारी का मुख्य वर्ण्य-विषय है, उनके जीवन को कवि ने विभिन्न परिस्थितियों में देखा है, यहाँ तक कि गर्भवती का मजीसा सौन्दर्य भी उसकी कामुक दृष्टि से नहीं छिप सका—'सुरति-मन्त्रित-सी देखियत, दुलित गरभ के भार' (दोहा ६६२)। मालिका और बूढ़ा का तो प्रश्न नहीं आता, परन्तु किशोरी स्वकीया और परकीया अनेक अवस्थायों और दशाओं में कवि के सामने आई है। बिहारी के मन में नायिका 'दीपशिखा-सी देह' वाली (दोहा ६६, २०७, २६६ तथा ५६५) होनी चाहिए—उसके शरीर का अग्र-अग्र जगमगाता हो (दोहा ६६), राधा भी अपने तन को भाँई (दोहा १) से ही नायक के मन को हरा-भरा करती है। अपनी छूति से वह ज्योत्स्ना में मिलकर (दोहा ७) एक हो सकती है क्योंकि उसके शरीर पर जीवन की ज्योति (दोहा ४०) है, उसके मुख की आभा शशि का परिहास (दोहा ५३) करती है, मुहत्से के लोग प्रतिदिन ही पूर्णमासी के भ्रम में रहते हैं (दोहा ७३)। रंग की दृष्टि से नायिका को चकचकी (दोहा १०२) कहा जा सकता है, परन्तु जीवन की सचित्र ज्योति, (दोहा १०६) जिसके समक्ष ज्योत्स्ना उसकी छाया-सी लगती है, आकर्षण का प्रथम हेतु है। इस ज्योति में रंग का उतना महत्त्व नहीं जितना कि अगो की जीवन-अन्य दीप्ति का और सांस्कृतिक विलास-कलित परिवेश का, पुरुष के मुख पर जिसे तेज कहते हैं, किशोरी के वदन पर उसी दीप्ति का बिहारी ने 'ज्योति' कहकर वर्णन किया है। सामान्यतः दूमी को 'रूप' कहते हैं। बिहारी ने इस रूप में नागर परिवेश को भी महत्त्व दिया है, और नागरी को इसी के आधार पर नायिका माना है, नागर परिवेश से वंचित युवती को गोरी या 'गोरदी' (दोहा ६३) कहकर उसके भोग्य शरीर की प्रशंसा की है, परन्तु उसे रस-विलास में भागी नहीं बनाया। नायिका विलास-नजा में कुञ्जत होनी चाहिए, उसकी ज्योति उसके आन्तरिक उल्लास, उसकी नागरता (कला-बुद्धलता), तथा उसके शारीरिक विकास होने की ही समवेत चोख है, आन्तरिक उल्लास और शारीरिक विकास तो सहचर हैं—जहाँ रहेंगे, साथ-साथ ही, परन्तु नागरता नारी का वह गुण है जिससे जीवन

‘रत्नमय’ (दोहा ४२) हो जाता है।

वर्णन के तीन विषय और हैं—स्तन, नेत्र तथा मुसकान। जिस प्रकार मुख रूप का सामान्य प्रतिनिधि है, उसी प्रकार स्तन जीवन-जन्म शारीरिक विकास के सामान्य चोकर है। इसी हेतु शुभारी कवि कामुकता की उमय में स्तनो की प्रशंसा भक्ति-भक्ति की बन्धनाओं के द्वारा गाया करते हैं, बिहारी ने स्तन और नितम्ब का उजाड़ा करा दिया है (दोहा २) परन्तु केवल इसी अंग की स्तुति पर उनका ध्यान केन्द्रित नहीं रहा। यदि काव्यशास्त्र की शब्दावली का प्रयोग करें तो जीवन-रस का अभिव्यक्ति में ज्योति-वर्णन ध्वनि-काव्य है, नेत्र-मुसकान-वर्णन गुणीभूतव्यंग्य, और स्तन-वर्णन चित्र-काव्य। जिस प्रकार चित्र-काव्य अथवा काव्य है उसी प्रकार स्तनो का स्थूल वर्णन जीवन-रस का विस्तृत भास्वाद नहीं करा सकता। गुणीभूत व्यंग्य काव्य में व्यापार्यं वाच्यार्थ से अधिक महत्त्वपूर्ण नहीं रहता, उसी प्रकार नेत्र और मुसकान का वर्णन और जीवन-रस या वर्णनोत्तर भास्वाद समान भाव से प्राप्त है। गुणीभूत व्यंग्य काव्य के लक्षणामूलक और अभिव्यक्तिमूलक व्यंग्य के समान कथन नेत्र-वर्णन और मुसकान-वर्णन को समझना चाहिए। ज्योति-वर्णन और स्तन-वर्णन की चर्चा ऊपर हो चुकी। नेत्र और मुसकान में से नेत्रों का वर्णन बहुत अधिक और मुसकान का अपेक्षा-कृत कम है। मुसकान की व्यञ्जना कुछ स्थूल होती है, इसलिए उससे मन का भाव ही नहीं उसकी गहराई भी ज्ञात हो जाती है। गौर मुख की मुसकान (दोहा ३०५), दुर्ल-द्विज का सलज्ज हास (दोहा ३४६), मुसकान के बिना बदन (दोहा ३६४), रित-सूचक मुसकान (दोहा ३७६) तथा मान की मुसकान (दोहा ३८३) आदि के अन्तर्भूत भाव नायक और तस्वी दोनों पर प्रकट हैं। परन्तु नेत्रों की कहानी कुछ भिन्न है। उनकी स्मृति, गति, रग, धाकार आदि में एक समय एक ही भाव नहीं रहता, इसीलिए उनकी व्यञ्जना दुर्बोध्य है। बिहारी ने नेत्रों का वर्णन ‘ज्योति’ से भी अधिक किया है। बिनांत नेत्र सुन्दर होते हैं, उस दृष्ट में तीक्ष्णता या मुकीलापन (अभिप्रेर) धार्कपूर्ण माना जाता था, कमरारी आँखें (दोहा ६७०) स्वयं शुभार है, बिहारी ने इन तीनों प्राकृतिक गुणों को स्वीकार किया है, परन्तु सबकी मुकुटमणि है ‘चितवनि’—वह सबमें नहीं होती, उसका वर्णन भी समझ नहीं। मुनानों को वस में करनेवाली इस ‘चितवनि’ को ‘औरें कछू’ कहकर ही बताया जा सकता है—‘वह चितवनि औरें कछू जिहि बत होत सुखान’ (दोहा १८८) ‘चितवनि’ से अनुराग तो द्योतित होता ही है, भाव भी जनाया जाता है (दोहा २६), यहाँ तक कि कथन, निषेध, रीझ, खीझ, मितन, उल्लास, मज्जा आदि अनेक भाव एक साथ ही नेत्रों से प्रकट कर दिये जाते हैं (दोहा ३२)। भरे समाज में भाँते चल जाती है (दोहा १७७) अनुमति प्राप्त क्रिये बिना मन को दूसरे के हाथ बेच भी देती है (दोहा १६५), और न जाने कौनसा जादू है उनमें कि नायक वेबुध हो जाता है—‘कहा सँदेते दृष्ट करे, परे सात चेहात’ (दोहा १३४)। सधमूच नेत्रों की महिमा अकथनीय है।

‘बिहारी की नामरी का शारीरिक दृष्ट मुकुमारता है। काव्य-काज के बिना विनास में पलकर किशोरियाँ रग-रूप में धन्य-अनन्य होवे हुए भी श्रीकृष्णार्थ में सजा-

तीय है। मध्यकालीन संस्कृति में सौकुमार्य नारी के सामाजिक स्तर की माप था। तुलसी की सीता भी पथ्यक, पीठि, मोद और हिडोल से नीचे पैर नहीं रखती, उन्होंने अनुभव ही नहीं किया कि कठोर अवनि का स्पर्श कैसा है। मुगल-शासन में यह सौकुमार्य सामाजिक स्तर के साथ-साथ भोग्यता का भी पदक बन गया। पुरुष का पौरुष जिस प्रकार तन और मन की कठोरता और विशालता में अन्तर्निहित था, उसी प्रकार नारी का नारीत्व तन के सौकुमार्य और मन की भीरुता में संचित माना जाता था। पुरुष भोगी था और नारी भोग्या, भोग के लिए जिस प्राप्ति की आवश्यकता थी वह बाहु-बल पर निर्भर थी, इसलिए जो बत्ती था वही नारी-रत्न को प्राप्त कर सकता था, दूसरे लोगो को उनके बल के अनुसार ही मूल्यवती नारियाँ प्राप्त हो सकती थी। यो तो वसुंधरा की सभी वस्तुएँ धीरभोग्या हैं, परन्तु निर्जीव और सजीव लक्ष्मी के लिए यह नियम विशेषतः लागू होता है। राजपूतो आदर्श भी पुरुष और नारी के सम्बन्ध में इन विशेषता को महत्त्व देता था, परन्तु इस्लामी शासन ने एक विशेष परिस्थिति के कारण हमको मूलमन्त्र बना लिया, क्योंकि यहाँ भोग के अतिरिक्त, उससे अधिक महत्त्वपूर्ण प्रश्न रक्षा का था—भोग तो घापका विषय है परन्तु जब 'सलीम' बादशाह होते ही घाप पर चढ़ आवेगा तो क्या घाप अपने बाहु बल से रक्षा करके 'मेहर' को घपनी कट सकेंगे? इस स्थिति ने पुरुष और नारी के जीवन में जो पादावता भर दी वह इतिहास की सज्जास्पद एक बर्बर कहानी है। नारी सौकुमार्य से ही परखी जाती रही, और सौकुमार्य का फल था भोग्यता। अस्तु, बिहारी की नायिका विलासी सुकुमारता की मूर्ति है। इस दृष्टि से उसके शरीर में भ्रमो की अल्पता, कोमलता और भीत्रापन देखने योग्य है (विलास की मुख्य भूमि पद्मिनी नायिका कामशास्त्रियों के यहाँ इन्हीं शारीरिक गुणों के कारण मूर्धन्य मानी जाती है)। बिहारी ने इन गुणों की व्यञ्जना मयोग और वियोग दोनों ही परिस्थितियों में की है। गुलाब की पखुड़ी से मात्र में खरोट पड़ जाती है (बो० २५६), हाथ इतने छोटे हैं कि इवमुर महाशय बधू को कण देने का काम सौपते हैं (बो० २६५), पान खाते हुए जब वह पीक निगलती है तो तबचा में से झपककर लाल रेखा सखी को कठामुषण-सी प्रतीत होती है (बो० ४४०), एव दिन बेचारी सहेट से वापिस आ रही थी कि सुगन्ध से घाकूट मधुरो ने उसे घेर लिया (बो० ४५६), अगर वह गुलाब के भवि से पैर मलवावे तो निश्चय ही छाले पड़ जायेंगे (बो० ४८३), और उसकी कमर तो तीन बार बाँस की छड़ी के समान लचकती है (बो० ५३२)। कारण यह कि नायिका 'नाजूक कमला' (बो० ४०५) अर्थात् सुकुमारी पद्मिनी है, विलुप्त ऐसे समझिए जैसे कुसुम हो (बो० ५१६), इसी-लिए तो कहा था कि उसको आभूषण मत पहिनाइए—गुनुमार कलेवर उस व्यय के भार को कैसे सहन करेगा (बो० ३२२)? वियोग में यह फूस-सी सुकुमारी दीप निश्वासों के साथ ही आगे-पीछे सिसकती रहती है (बो० ३१७)। यही खंर है कि वह किसी दिन उड़ न गई, कुम्हला तो ऐसे जाती है जैसे हाथ से मला हुआ कुसुम—'करके मोडे कुसुम तो, गई विरह कुम्हलाइ' (बो० ५१६)। यह नारी उमी सामग्री से बनी है, जिससे कि जायगी आदि की नायिका, दोनों पर इस्लामी जीवन के

अकर्मण्य विलास का निष्क्रिय प्रभाव है ।

नागरी का दैनिक कार्यक्रम भी कम खेदोत्पादक नहीं । वह विलासिनी है, इसलिए उसका मारा दिन काम-बीड़ाओं के मग्न में बीत जाता है—कभी प्रेमिका और कभी प्रेयसी बनकर बड़े कौशल से वह नायक की प्राप्ति और तदनन्तर उसके साथ मूलभोग में भूली रहती है, कभी नायक की छाया से उसने अपनी छाया को चुवा दिया (बो० १२), कभी रुद्ध नेत्रों से उसने मान की सूचना दी (बो० २६), कभी बाल ब्योरे के बहाने कंच और घोंगुणियों के बीच नेत्रों से उसने नायक को देखा (बो० ७८), कभी चाले की बानें सुनकर अपने मन का उल्लास प्रकट किया (बो० १३४) । एक नायिका हार के व्याज से विम-रान अपने वसस्थल को ही देखती रहती है (बो० २५२), तो दूसरी टट्टी की झोट में दीर्घ निश्वास निकालकर दूसरे के हृदय को विपलाती है (बो० २६२) । अगर उसकी बीरता देखना चाहें तो बीरन्दाजी देखिए, क्या मजान कि चंचल तक्ष्य भी उस दक बाण-प्रहार से दब जाय (बो० ३५६) ? एक लज्जाली बाइली का सेवन करके (बो० ३६८), अपनी ठिठाई में मीठी लगी तो दूसरी प्रेम में ही मरवासी होकर प्रेमी की पतन की परछाई को खूँटी हुई दीखती रही (बो० ३७३) । नायक की मुरली छिगाकर उसे छकाने के लिए प्रपल्लवीस नायिका बड़ी व्यस्त मालूम (बो० ४७२) पड़ती है । मुँह मोड़कर भूमकाना (बो० ४६३), बैठकर आराम से मेंहदी सुझाना (बो० ४७०), कभी ठमकना और कभी छिपना (बो० ४२७), या मालतमरी जम्हाई लेना (बो० ६३०) इन कामों में वह सिद्धहस्त है । मदिरा-पान का तो अनेक प्रकार से वर्णन किया गया है । बही रूप-मर्त्य है तो कही बनावटी मान, बही प्रेम की ज्वाला है तो बही सपत्नी से ईर्ष्या, कही मुहबबों से चालवाजी है तो कही सृष्टा बहिनापा (बो० ६५४) । इस प्रकार इन्द्रिय-रस की भूमिका, धिया तथा प्रव-तिनि में नागरी को उल्लेख करके बिहारी अपने दुग का तरल चित्र प्रकट कर रहे हैं, उस ययाय का समर्थन ऐतिहासिक तथ्यों में भी होता है ।

बिहारी की अधिनतर नायिकाएँ लज्जामोला हैं, परन्तु सबकी सब नहीं; कितनी ही कुलदा भले ही न हों, उसमें कम भी नहीं हैं । देवर के कुपलों और घरेलू कलह के बीच सूझने वाली कुतस्मी (बो० ८५) तो एक-दो ही मिलेंगी, परन्तु देवर के विवाह पर विपाद में डूबनेवाली (बो० ६०२) अनेक हैं । आती हैं जामन लेने और मन में स्नेह जमा जाती हैं (बो० १४४) । देवर ने स्वभावतः जो फूल मारे थे (बो० २४६) वे ही उनके शरीर में रोमांच करने लगे । मिय जब पुराण में परनारी-गमन के योग सुना रहा था तो नागरी जी निर्मज्जना से (बो० २६४) हँस दी । ऐसी ही एक इटतानेवाली नायिका से खीझकर सखी बोली—इधर क्यों लगती है जिधर तेरा दिल लका है उधर ही जा (बो० ३८२) । और जब गोद में बच्चे को चदाते हुए किमी मुक्क का हाथ नायिका की छाती से लग गया तो वह उस गरीब को भी बीचड़ में घसीटने लगी (बो० ३८६) । ऐसी कतावनी ही तो छायावाहिणी (बो० ४३३) है, जो किसी भी पुरुष को सहज भव-भाणर पार नहीं करने देती । बिहारी ने स्त्री के दो रूप देखे हैं—नायिका और दुती । दुती बयोवृद्धा हो, या अन्य

किसी कारण से नायिका-पद के अयोग्य हो, अन्यथा वह स्वयं नायिका बनने का प्रयत्न करेगी। नायिकाएँ भी दो प्रकार की हैं—कुलस्त्री और कुलटा। इन दोनों में अन्तर केवल लज्जा का है। कुलस्त्री लज्जा के अवगुण में पति या उपपति में अनुरक्त होती है, उसकी कामुकता हृदय की किसी स्थिरता में पयी रहती है। कुलटा ने लज्जा त्याग दी, अतः प्रत्येक पुरुष उसका नायक है और उसकी समस्त चेष्टाएँ कामोद्गार से प्रेरित हैं। कुलस्त्री को कुलटा बनाने में ही उस शासन का प्रयास था, विहारी में मानो अकबर से शाहजहाँ तक के इतिहास की सामाजिक स्थिति अथवा प्रतिफलित हो गई है। सभी कुलटाएँ किसी-न-किसी समय कुलस्त्रियाँ थी, परन्तु दूती की सोल या किसी अन्य मूल में वे अपने को गिरा बैठें और उन्होंने अपना मन समझाया कि जब तक अवसर नहीं आता तब तक सब कुलस्त्री बनती हैं परन्तु एक बार स्वर्णविसार प्राप्त करने पर फिर कोई इस विध्या गरिमा की परवाह नहीं करती—

कितों न गोकुल कुल-चषू, काहि न केहि सिख दीन।

कीनों तजो न कुल-गली, हूँ मुरली-मुर-लीन ॥६५२॥

जो लौ लखौ न, कुल-कथा तौ लौ ठिक ठहराद।

देले सावत देखि हों, क्यों हू रह्यौ न जाद ॥७०६॥

नागरी-सम्बन्धी इन वर्णनों में समाज का प्रतिबिम्ब नहीं, भावना है, समाज की नारियाँ ऐसा जीवन व्यतीत न करती थीं, परन्तु इस बात का पूरा प्रयत्न हो रहा था कि वे ऐसे जीवन को ग्रहण कर लें। पाँच शताब्दी पूर्व देश के, मार्ग-मार्ग से प्रभावित, एक कोने में किसी विलासी कवि ने कुलटा बनने पर परचासाप करती हुई कुलकामिनी को छटपटाते देखा था और 'कुलकामिनि छलौ, कुलटा होइ ऐतौ, तिनकर बचन सोभाई' की समस्त कहानी का सरस वर्णन करके उसने परिणाम में निराशा दिलाकर दूतरो को सावधान किया था। कालान्तर में वही परचासाप-वाक्य समस्त उत्तर भारत के राजा-धित समाज का आदर्श-वाक्य बन गया। पुनः की यह यात्रा समाज की भाव-भूमि पर जो चरण-चिह्न प्रकट हुई है वह साहित्यिक कृतियों के रूप में आज भी अतीत का प्रत्यक्ष करा सकते हैं।

यद्यपि सुकुमारी आभूषण की व्यर्थ का भार या हर्षण का मोरचा (दो० ३३५) सतझनी है, फिर भी उसकी दिनचर्या इस सौन्दर्य-साधना के प्रभाव में पूरी नहीं मानी जा सकती। विहारी ने 'नागरी' के जिन गुणों का वर्णन किया है उनसे तत्कालीन राज्याश्रित सभ्यता की एक मूलक मूल्य हो जाती है। यौवन स्वयं शृङ्गार है, परन्तु बाह्य आभूषण उस सौन्दर्य को और भी आभा प्रदान करते हैं। नायिका का 'सहज-शृङ्गार' माल पर बंदी, मुख में पान, स्निग्ध केश औरनेत्र का अजन है (दो० ६७६) इससे अधिक नागरी की स्थिति, दसा, अवस्था आदि पर निर्भर समझना चाहिए। नायिका दूकूल (दो० २२३) और जरी के वस्त्र (दो० ३०४) पहिननी थी, प्रायः वस्त्र बहुत भीने होते थे। (दो० १६ तथा १६८) आबेरवाँ नामन वस्न की साड़ी तीन में बँदल पाँच तोते (दो० ३४०) थी, उसमें से तन-ज्योति बाहर जगमगाकर जलवाहर के दीप का उपमेय प्रस्तुत किया करती थी। स्त्रियों के वस्त्र तीन थे—सारी, बचुरी

और चुनरी। साड़ी या ठो श्वेत (दो० १०६) हो, या नील (दो० १० तथा २०७), क्योंकि श्वेत को पहिनकर ज्योत्स्ना में अभिमार हो सकता था और नील कृष्णाभिसार में उपयोगी थी। कचुकी का रंग खँच पर निर्भर है, सामान्यतः चटकीला सात रंग (दो० १६०) यौवन में अच्छा लगता है, परन्तु धरीर के मय की (दो० १८६) कचुकी भी पहिनी जाती थी, और उमे चोबा आदि से (दो० १८८) चुपड़ लिया जाता था। चुनरी मुग्या और मध्या का विशेष वस्त्र है, यह श्याम भी होता था। (दो० ३२६) और सहृददार भी (दो० ६२६)। वधुएं अवगुणनवती होती थी (दो० ६४६), जो जब सुन्दरता का बड़का दान गया था और हर युवक धूपट के आदर के रूप की एक भक्त (दो० ५३) पाने का मातुर रहा करता था; मचल इतना बड़ा न होता था मन्त। जल्दी में अवगुणन के लिए खोचा हुमा वस्त्र त्रिवली आदि को अनादृत कर सकता था (दो० ४२४) शरीर पर अमराग (दो० ३३४) तथा केसर (दो० ३५६) का प्रयोग किया जाता था, नाखूनों को खासी के सभल उस समय हाथ के नाखूनों पर मँहवी (दो० ४४८ तथा ५००) लगाई जाती थी, पैरों पर महाबर (दो० ३५, ४४, २३६, २८७ तथा ५०७) शोभा का बड़का था। केश स्निग्ध होने चाहियें, उनका धीरजा (दो० ४३६) पूर्व-प्रसाधन था, बाल मुख पर आ जाते थे और चतुरा नागरी उनके बीच में घोंगुली डालकर (दो० ७८) अपने उपरि को देख सकती थी, दोनों ही रूप में वेणी (दो० १८७) तथा जूडा (दो० ६८७)। वेणी की सघनता, श्यामता तथा बोरता पर उस समाज में अधिक ध्यान न दिया जाता होगा।

नागरी के मुख की शोभा आँखों के काजल (दो० ५) या अंजन (दो० ४६, २३६ तथा २६७), कान के तरोना (दो० २० तथा ८२) खूबी (दो० ६) या मुरासा (दो० ६७३), और नाक को बेसरि (दो० २० तथा १७३), नय (दो० ३०६) या सीरु (दो० १४३ तथा ६८५) पर निर्भर थी। बेसरि में मोती लगा रहता था जो मय पर टिक जाता था (दो० ७०६) कान में भी भलि धारण करने (दो० ११३) की प्रथा थी। मायें पर आड़ी बेंदी लगती थी, नागरी की आठ केसर (दो० ४२ तथा १०४) की होनी थी और शमीणा की आठ ऐपन (दो० ६३) या मुन किरवा बौड़े के (दो० ७०८) मय की। बेंदी का वर्णन बिहारी ने बड़े उत्साह (दो० ३२७) से किया है। इसके दो नाम हैं—झीका और बिन्दु। गोरे मुख पर (दो० २०१) मरुण, पीत, श्वेत तथा श्याम सभी रंगों की बेंदी (दो० ६२६) अच्छी लगती है, सिन्दूर का बिन्दु साल (दो० ३५५), केसर का पीत (दो० ४२), चदन का श्वेत (दो० १८०), और कस्तूरी का श्याम होता है, धनिया की बेंदी में होरा भी जडा (दो० ७०७) रहता है, शमीणा सन फी (दो० २४८) बेंदी लगती है। बिहारी ने एकदोहे में बिन्दु पर (दो० २७०) गुदे हुए लोता का वर्णन किया है। पान खाना उस युग का प्रिय विलास था, पान की पीठ (दो० ६६, ११३, २६७, ४४० तथा ४६८) खडिता का प्रथम लक्ष्य था, प्रिया (दो० ६२७) और प्रियतम (दो० ६३२) एक-दूसरे को अपने हाथ से पान का बोटा खिनाकर प्रेम की अभिव्यक्ति किया करते थे। स्त्री के सौन्दर्य को कुदृष्टि से बचाने के लिए काजल आदि का जो एक विशेष टीका लगाया जाता था उसे दिठौना

(दो० २८ तथा ४३) कहते थे ।

गले में नायिका माला पहिनी थी जो फूल (दो० १२२) मुक्ताफल (दो० ३६२) या धुंधुचो (दो० १०) की होती थी, गुप्फो में मौलसिरी (दो० २०४ तथा ५१३) और चपक (दो० ६६५) इस काम के लिए अधिक पसन्द किये जाते थे । गले का दूसरा प्रिय झलकार हार है, नागरी का हार मुक्ताफल (दो० ३७६) का और ग्रामीणा का पट्टा (दो० २४८) का होता था, अज्ञात यौवना नायिका सोप (दो० २५२) का हार भी पहिनी थी । एक दोहे में नायिका के गुंजा (दो० २३७) धारण करने का वर्णन है । गले का गुत्तबन्ध (दो० ४४०) माणिक्य का भी बना होता था । बिहारी ने उरवसी (दो० २५ तथा ३३६) नामक आभूषण का वर्णन किया है, यह माणिक्य-जटित होता था और गुत्तबन्ध के समान बिछा हुआ नहीं प्रत्युत हार के समान ढीला होता था । वस्तुतः माला, हार, उरवसी और गुंजा-माला स्तनों के झलकार हैं, गुत्तबन्ध गले का । बिहारी की नायिका इनमें से केवल एक को एक समय धारण करती है ।

भारती (दो० ३३४ तथा ५१२) किचोरी का प्रिय झलकार है, इसके पीछे में घपना मुख देखकर मुग्धा और मध्या दोनों ही 'दर्पण' का व्युत्पत्यर्प सत्य सिद्ध करती हैं—घपने रूप पर स्वयं मुग्ध होकर मन में अभिमान से भर जाती हैं । विदग्धा नायिका भारती में, गुरुजन को चक्रमा देकर, (दो० ३४) प्रिय को देख सकती है या प्रिय के जाने बिना भी (दो० ६११) उसका प्रतिविम्ब निधडक निहारती है, एक भावमुग्धा ही (दो० ५८३) प्रिय के ध्यान में घपना रूप देखकर स्वयं पर ही रोझनी रही । भ्रंगुती में पहिने का दूसरा आभूषण छला (दो० १२३) है जो प्रायः कनिष्ठिका में (दो० १३६ तथा ३३८) धारण किया जाता था, आजकल की भ्रंगुठी के समान इसका उपयोग प्रेम सम्बन्ध की दुब्बटा (दो० ३७६) के लिए भी होता था । कमर में किङ्किणी (दो० १२६) तथा पैरों में पाइल (दो० २१२ तथा ४४१) पहिने जाते थे । पैर की भ्रंगुतियों में अनवट (दो० २०६), बिछुआ (दो० ४१८) तथा मजीर (दो० १२६) धारण किये जाते थे । बिहारी की नायिका आभूषणों में अधिक 'हबि' नहीं रखती परन्तु जो भी पहिनी है वे मूढ, मधुर तथा दिमाई पडनेवाले होते हैं; झलकार कुसुम, धानु तथा रत्नों से निर्मित हैं, उनमें विलास तथा सम्पन्नता दोनों की ही झलक मिलती है ।

बिहारी ने दैनिक जीवन का वर्णन किया है । हिन्दू जनता उस समय 'निराम-भग' (दो० ८७) पर चलने में अधिक गौरव का अनुभव न करती थी, क्योंकि 'भूति-सेवन' (दो० २६) की अपेक्षा रसिकों की संगति को बड़ा लाभ समझा जाता था; वेदोक्त मार्ग पर चलकर जो मुक्ति काम्य है, वह 'चमक, तमक, हाँसो, ससक, मसक, भ्रष्ट, लपटाई' (दो० ७६) में सहज ही मिल जाती है, और उसका साधन 'सजन' (दो० ७५) है, 'जप, माला, छाया, तिलक' (दो० १४१) यदि नहीं । स्त्रियों के

१ तन भूषण, अननू दुषण, पणनू महावर-रग ।

नहि सोभा की साजिपण, कहिं हो की धन ॥२३६॥

मुख्य स्वीकार तोत्र (दो० ३१५), चतुर्वीं (दो० २६८) और द्वितीया (दो० ३८५) पे, चतुर्थों के द्रव में चन्द्र को अर्घ्य देकर भोजन किया जाता था (दो० २६६)। नारियाँ रात्रिभर जागरण करके रतिबन्धा (दो० ५११) मनाती थी, और इसी व्याज से अपने प्रेमियों के घर भी रात बिता दिया करती थी। मृतकों के लिए दो सप्ताह तक श्राद्ध किया जाता था, जिसमें वायस को सादर (दो० ४३४ तथा ४३०) भोजन मिलता था। सक्रान्ति को सब लोच पुष्प-पत्र (दो० २७४) समर्पित थे। होम (दो० ५४) तथा मलय (दो० २३०) दोनों का ही अप्रस्तुत रूप से बिहारी ने वर्णन किया है। घटोत (दो० १३), सुरसरि (दो० १०६ तथा ५७६) आदि सम्बन्धित सम्प्रदायो तथा सीता (दो० ७४), दुर्घोषण (दो० १५) आदि पात्रों को उस समय चर्चा चल जाती थी, कवि ने उन सबके लिए शृंगार-परक प्रस्तुतों की योजना की है। उद्योतिष में लोगों का विश्वास था (दो० ५ तथा ५७५), जाडू-टोना (दो० ४७) मात्र-तन्त्र (दो० ७७) तथा नजर-बुजर (दो० ६३६) भी महित कर सकते थे। सतसई में भूत-प्रेत का कोई प्रसंग नहीं है, परन्तु चुड़ैल (दो० १२५) का वर्णन किया गया है।

बिहारी का युग विनोद और विलास का युग था, उसमें जीवन की सफलता 'सत्क्री-नाद, कदिस-रस, सरस-राग, रति-राग' (दो० ६४) के 'अनेक संघादों' (दो० ७१३) में मानी जाती थी, नेत्र किसीरी को देखकर ही (दो० ५३) कृतकार्य होते थे; किसी की भी धलकी में उलझकर मन पथ को भूलकर (दो० ६५) प्रपथ को लक्ष्य बना लेता था और किसी के बूड़े में बँधकर (दो० ६५७) तड़पता रहता था। दिन-रात्रि का मुख्य व्यवसाय अभिसार (दो० ७ तथा २७६) था, काव्य कर्म रति (दो० २३, १३३ तथा ४६३) में तथा परोपकार ब्रूती-कर्म (दो० ३१३ तथा ३६६) में निहित था। राजा उस समय भी थे परन्तु प्रजा-पालन के लिए नहीं, भोग के लिए (दो० १); इजाफा उस समय भी होता था परन्तु लपान का नहीं स्तन, मन, नैन और नितम्ब का (दो० २), विजय होती थी परन्तु नागरी के दन की (दो० २२०), देश की नहीं। रण प्रिय विषय था परन्तु विपरीत रति का (दो० १२६), गुद्ध भूमि का नहीं, कामिनी के नेत्र ही तलवार (दो० २५७) थे जो सुमट के समान (दो० १७७) समाज-सेना (दो० १६८) को पराजित करके जक्ष्य तक वे रोकटोक चले जाते थे। गड-रचना (दो० ३१६) का रहस्य जानने वाले प्रपनी कर्मवती (दो० ३५६) के कारण नाविक के तीर (दो० ५७०) धसाकर भनयो (दो० ६७) और मुंहजोर (दो० ६१०) एव झूँट करने वाले (दो० ५४२) रोहालो (दो० १४५) की सहायता से गड को जीतते और उस पर अपना ध्वज (दो० १०३) फहराकर अधिकार जमाते थे। कभी-कभी सुरग लगाकर (दो० ३०६) जय समव थी। सब विजयो चौघान (दो० १७८) या गेंद (दो० ४६१) का खेल सेतता था, और पराजित के हृदय में नटसात (दो० ६, ३७५ तथा ६०६) घुमती रहती थी। विजयी का न्याय बड़ा अद्भुत था उसमें कजाकी (दो० ६७०) और मूनी (दो० ३२५) सुशहास रहते थे, और बाँध लिए जाते थे नाहक (दो० ४०७) दूसरे ही। बिहारी ने यह समस्त वर्णन स्नेह-पुर (दो० ४०७) का किया है, जहाँ का शासक स्मर है, और जहाँ नेत्र ही आक्रमण करते हैं।

उस राज्य में कुच-गिरि (दो० २६) पर नेत्र-बटोही (दो० १७) चढ़ते थे और रुग्ण उनको लूटकर (दो० १७४) मार डालता था। अहेरी (दो० ५०) और भीना (दो० ८७) जातियाँ इसी प्रकार पहाड़ों पर लूटमार किया करती थी।

नागर जनों का सामान्य जीवन वन-विहार (दो० १६२ तथा ४०३), जलसेनि (दो० १५२ तथा १५३) या कुजमवन (दो० ८४ तथा १२७) में बीतता था—कभी स्नानपरा (दो० ६४५, ६६६, ६६३, ६६७ तथा ७००) किशोरी को देवदर मन की साध पूरी करते हुए, कभी पुरानी प्रेम-कथा के स्मरण में (दो० ६८१)। हर्षण-धाम (दो० १६७) धनियों ने विलास के लिए बनवा लिये थे। सामान्य जनता नट (दो० १६३ तथा १६४) की चतुराई पर मुग्ध होती थी। किशोरियाँ हिडोले (दो० ६६ तथा ३१७) में झूलकर उल्लसित होती थीं, जो विनोद का सख्त साधन (दो० ५५४ तथा ६८६) था। किशोर प्रायः पनंग (दो० ५७, ३७३ तथा ४२८) उड़ाते थे या बद्धर (दो० ३७४) पालते थे; अक्सरों में कुछ कम बालक-बालिका घोर-मिहीचनी (दो० ५३०) के व्याज से अज्ञात-यौवन का आलिगन-जन्य मुक्त खोजा करते थे, अंधेरी गली (दो० २५३) में मिलकर किसी अपरिचित नागरी का आनिगन-साम पूर्व सत्कर्मों का ही फल था। होली ही उस समाज का मुख्य उत्सव था, इस अवसर पर दोनों के नेत्र प्रेम-रग (दो० ५१४) से एव-भूखरे को सदाबोद कर देते थे, आँखों में जो गुलाल (दो० ३८०) भर जाता था वह प्रेम की प्रथम स्वीकृति थी, होली खेलने पर नारी पुरुष से फमुका (दो० ३५३) माँगती थी और जब तक प्राप्त न कर लेती थी तब तक उसको छोड़ती न थी, पुरुष गुलान की मुट्ठी भर कर नारी को छकाया करते थे (दो० ५०३)।

विहारी की सतसई में पक्षियों का वर्णन अधिक परन्तु पशुओं का कम है। पशुओं में गाय (दो० ११, १२८ तथा ५२१), घोड़ा (दो० १४५, ३१६, ५४२, ६१० तथा ६८४) और हाथी (दो० ६७, ३८८ तथा ४३६) अवश्य हैं, बाघ (दो० ४८६) और भूग (दो० ४५, ५०, ४८६, ६२८ तथा ६७१) वगैरे। घटव का इतना अधिक वर्णन सामयिक प्रभाव का छोटक है, इसके तुरन्त (दो० ३१६ तथा ६८४) और सौहाल (दो० १४५) दोनों ही नाम हैं, दो गुणों पर विशेष ध्यान दिया गया है—खूँद करना (दो० ५४२) भार मूँड़कार होना (दो० ६१०)। पोडे की विशेषता और ऊँठ का निरान्त प्रभाव इस तथ्य की ओर सूचित करते हैं कि इस्लामी आसन में भारतीय कला पर जितना ईरानी-फारसी प्रभाव पड़ा, उतना अरबी का नहीं। इन दोहों में बिल्लो (दो० ८५), चूहा (दो० १३१), सर्प (दो० १६६ तथा ४८६), मछली (दो० ५५, २७७, ५७६ तथा ६२८), बीछी (दो० ६१५) और बीरबूट्टी (दो० २४३ तथा ४०४) आदि जीव अप्रमत्त रूप से आ गये हैं। कीटों में मधुष (दो० १४, १२७, १४३, २५५, २७०, २८२, ३६६, ३८८, ४५६ तथा ४६६) भूँगी (दो० ५८६) और जुगनु (दो० ५६६) हैं। सतसई में चकवा-चकवी का वर्णन तो, भारती परम्परा पर है, परन्तु जुराफा नामक पशु भी उसी आदर्श प्रेम के लिए अप्रमत्त बनकर आया है (दो० ४६७)।

पक्षियों में हंस (दो० १२४), मयूर (दो० ४६६ तथा ४८६), चकोर (दो०

२५८, ३४२ तथा ५४७), पञ्चन (दो० ४६, ४८७ तथा ६२८), पिका (दो० ४७५) अथवा (दो० ४८४ तथा ४६२) और घुङ्ग (दो० ८५, ४३५ तथा ५३७) तो भार-
तीय परम्परा से आये हैं। परन्तु बाज (दो० १२४ तथा ३५५), कबूतर (दो० ३७४
तथा ६१६), चीत (दो० ६५४), कुत्तिय (दो० २३७), जटक (दो० ११५), गीष
(दो० ३१), इयामा (दो० ७१०) और कण (दो० ४३४, ४३५ तथा ४५७) पर
सामयिक प्रभाव ही अधिक है। बाज के अनेक नाम हैं—श्वेन, बाहो, फलहवान
(दो० ७१०), सवान (दो० १२४) आदि। उद्य युग में बाज और कबूतर का नितना
महत्त्व था उतना हम और पकोर का नहीं। नाविक, बक और सारस की नितान्त
उपेक्षा तो विहारी के सांस्कृतिक व्यक्तित्व के विषय में कुछ बलानामों की जन्म देती है।

यदि वनस्पति-जगत की घोर ध्यान दें तो सबसे अधिक वर्णन कमल और
गुलाब का है। कमल (दो० ३४, ४६, ५३, ५५, १६६, ३३१ तथा ४८७), सारलोप
परम्परा में, सुत (दो० ५३ तथा ४८७) नेत्र (दो० ४६, ५५ तथा १६६) और चरखा
(दो० ३४) सबके लिए अग्रस्तुत है, विहारी ने सन (दो० ३३१) के लिए भी इसका
उपयोग किया है। गुलाब मुगलकालीन सुरुषि का प्रधान कुसुम था, इसकी विशेष-
ताएँ रूप, रस तथा सुगंध के अतिरिक्त कोमलता और भीतसता भी हैं, विहारी गुलाब
की पेंसुओं (दो० २५३, २५६, तथा ६६४) से अनेकधा आश्चर्य हुए हैं और उसके
प्रसून (दो० २७०, ४३१, ४३७ तथा ४३८) से नायिका के चरार (दो० ३५४) की
उन्होंने तुलना की है, कोमलागिनी नायिका के चरखों की सजाई भी गुलाब के ही
भेजा (दो० ४८३) से होती है, प्रातःकाल फूलते हुए गुलाब की फली में (दो० ८४)
जो चट-चट शब्द किया वह भी कवि की कुजर्वासीनी परकीयाने सुन लिया। शीतलता
के लिए गुलाब-जल धातुकल समोष माना जाता है, नायिका का बिच्छु-अथ ताप था
तो पनकपटा (दो० ६९७) सपेटने में कम हो सफता है या गुलाब-जल की शीशी
(दो० २१७) ओंवाने से—जो नायिका इस उपपार से भी स्पर्श न हो वही सच्ची
विरहिणी है (दो० ४८ तथा ३०८), गुलाब-जल में कपूर (दो० ५२६), भी मिला
दिया जाता था। चम्पक (दो० १४३, ४६६, ५४४ तथा ६६५), सोनजुही (दो० ८
१६०, ३२० तथा ६१३), सातती (दो० ८ तथा १२७), चमेली (दो० १३३),
नयमल्लिका (दो० १७५) और मौलसिरी (दो० २०४ तथा ५१३) से सतसई सजी
हुई है। नही सुरतक (दो० १६) है, नही चन्दन (दो० १८०), नही केसर (दो०
१०२, १५२ १६६, ३५६) है, नही कपूर (दो० ५६, ८६, ६०, २२८ तथा ५२६)।
धक (दो० १४), इन्द्रायन (दो० ४४), तमास (दो० १२७), सन (दो० १३५ तथा
२४८), बन (दो० १३५, १३८ तथा ३३०), ईल (दो० १३५ तथा ५०४), घरहर
(दो० १३५), केला (दो० ११०), कपूर (दो० १६७), कटम्ब (दो० ४७० तथा
६७२), पत्ताभा (दो० ५६७), निवीरी (दो० १६७), रास्मि (दो० ५४६), गुडहर
(दो० २८३ तथा ५६५), कवामा (दो० ३२६), चोठ (दो० ३६०), मतोरी (दो०
३६६ तथा ३६७), जी (दो० ३२६), रत्ना, (दो० ४६६), सेंद्रुड (दो०
७४५, कपुनीव (दो० ४६०), गुल्मासा (दो० ४६६), पल (दो० १६७ तथा

४४०) आदि का प्रासंगिक संकेत है। ये प्रासंगिक अप्रस्तुत तत्कालीन जीवन से लिये गये हैं और इनका उपयोग सादृश्य के लिए नहीं किया गया प्रस्तुत उक्तियों के सदर्भ में कर लिया गया है। मतीर की चर्चा भरभूमि के सहारे आ गई है तो ब्रह्म की ब्रजभूमि के कारण, अंगूर पर विदेशी प्रभाव है तो सन, बन और घर-हर में प्रानी-एता, वनस्पति जगत् के ये प्रासंगिक अप्रस्तुत कवि के समन्तान् वातावरण का भोना-सा संकेत देते हैं।

इयर द्रव्यों में स्वर्ण (दो० १०२, १६१, १६२, ३३३, ३३५, ३५१ तथा ४७०), मोती (दो० १५६, १७३, ३०६, २६२, ३७६ तथा ३८०), बादली (दो० ३६८, ५३६, तथा ६५०) और गुलाल (दो० २८०, ५०३, तथा ६३३) अधिक हैं। स्वर्ण और मोती वैभव के लिए और बादली तथा गुलाल विलास के लिए सामान्यतः प्रयुक्त समझने चाहिए। कुशा (दो० २४६), उशीर (दो० २४४), मरकत (दो० १८६), चूना (दो० १७३), गोरोजन (दो० १५३), मणि (दो० ११३, तथा ३६२), मधु (दो० ३८, तथा ५०४), सीप (दो० २२५) अभ्रक (दो० ४४१), सोरा (दो० ५६) पारद (दो० ४७६) आदि नगर के जीवन की दैनिक सामग्री है तो घुंघुची (दो० ६०, २३७ तथा ३१२), कोडी (दो० २३०), पटुता (दो० २४८), हींग (दो० २२८), नवनीत (दो० ४१६), गुड (दो० ७७), सूरन (दो० ३६६ तथा ३६७) आदि प्रमीण जीवन की—हीन आदि का उपयोग काव्य-साहित्य में कम ही होता है।

सामाजिक जीवन की दृष्टि से सतसई में जिन व्यवसायियों की चर्चा है उनमें से मुख्य हैं प्रासक (दो० २, ५ तथा २२०), बंध (दो० ११६, ४८६ तथा ५५७), उद्योगिणी (दो० ५७५), मिथ (दो० २६४), नाग्यो (दो० ६२४), नद (दो० १६३ तथा १६४), घोषी (दो० ४३६), बढई (दो० ४४४) आदि। स्त्री का मुख्य व्यवसाय जगत् की 'रक्षपुत्र' करना है, यह ऊपर कहा जा चुका है, परन्तु बिहारी ने नायिका-नद केवल नागरी की दिया है ग्रामीणा को नहीं। ग्रामीणा या तो लम्पट मुक्को की कामुक चर्चा का विषय बनी है या नागरी के सेवा-कार्यों में व्यस्त दिखाई गई है। प्रथम वर्ग में खेत रखनेवाली, कातनेवाली और बिलोनेवाली गृहिणियाँ हैं। दूसरे वर्ग से नायिका-स्त्री कवि को अधिक पसन्द है, वह भोनी जब नायिका के पैरों में महावर लगाने बैठे तो स्वाभाविक सली के कारण (दो० ४४) एड़ी को ही महावरी समझ बैठे और उमी को रग के लिए मीड़ने लगे (दो० ३५)। स्त्री के लिए दो व्यवसाय और ये नत्तं-कर्म और दूती-कर्म। नत्तं-कर्म को 'पानुर' (दो० २८४) कहा जाता था, वह अपनी प्रग-प्रगियों के द्वारा रमिकों का मनोरंजन किया करती थी। दूती तो शृंगार काव्य का प्राण है, प्रायः वह नायिका, रजनी आदि होती है, क्योंकि अपने व्यवसाय के लिए उसका प्रवेश कुल-कामिनीयों के अन्तर्गत तक हो जाना करता है, ऐसी दूती बयस्का होनी चाहिए, अन्यथा मुग्धा कुलकामिनी पर उसका आल सफन नहीं हो सकता। विद्यापति ने इसी दूती का प्रायः साहाय्य लिया है। परन्तु बिहारी की दूती नायिका की सखी है, वही भी उसको सामाजिक स्तर पर नीचा नहीं

दियाया गया। कारण यह जान पड़ता है कि विद्यापति के युग में इन्द्रियजन्य भोग का उद्घाटन तत्सर्व समाज में हो चुका था, केवल वेश्या और कुलटा ही इसकी पसन्द करती थी नागरियाँ नहीं, भक्त इसकी अप्रच्युत चर्चा समाज में थी, इसीलिए रजनी भ्रादि बनकर ही प्रौढ़ कुलटा इस छूत को समाज के अधिकार वर्ग में प्रविष्ट करा सकती थी। बिहारी के युग में समाज के अधिकारी वास्तव्य-निरास हो चुके थे, न युवकों की सम्पत्ति में छुकोर था, न युवतियों की कामुकता में लज्जा, मोन नागरक गुण केवल उस वर्ग में खचित था जिसने अपने को बाह्य जीवन से छींचकर घर में घुट-घुट कर जीना स्वीकार कर लिया था। विदेशियों का यह विष-वेध इतना सफ़र हुआ कि श्रुति और उस्ताह वास्तव्य से रग गये, परिव्रता और सद्-गुण एक कोने में सहकर खीण होने लगे। उच्छ्वसल वास्तव्य का ऐसा प्रवाद आ गया था कि समाज का प्रत्येक अधिकारी इसमें मग्न होकर अपने की सुखी सम-झने लगा। बिहारी-नवतर्क में वेश्या का वर्णन नहीं है, इसका कारण यह नहीं कि उस युग में वेदवागमन कुकर्म समझा जाता था, प्रत्युत यह कि नागर जनो को स्व-जीवन के क्रम की भावश्यकता उतनी न थी—जब सद्भाव ही इस भोग को सुलभ कर सकते थे तो भक्त का ध्येय करने पर नायिका को नागरीपद से ध्युत करके पम्परी बनाते हुए यौवन-रस का प्रबल आस्वाद क्यों किया जाता ?

बिहारी की नायिका इन्द्रिय-भुज के सचय में व्यस्त रहती है। उसके धनैक रूप हैं और नायिका-भोग के अनुसार उसको भिन्न-भिन्न प्रकाशें प्रदान की जा सकती हैं। परन्तु उस नागरी की मुख्य विशेषता प्रथम है। यह ऊपर कहा जा चुका है कि कुलटा और कुलकाश्रिणी में अन्तर लज्जा का ही है, जिस कारण कुलकाश्रिणी ने लज्जा का आवरण छुपेट लिया उसी दिन वह जीवन के रंग-मन्त्र पर कुलटा बनकर प्रकट हो सकेगी—घर और सुविधाएँ तो उस युग में सर्वसुलभ थी ही। विलास-मग्न में स्वकीया वर्णन तो नायिका की नहीं, प्रत्युत वरि की निर्विजयता का बोधक है, परन्तु गली-गली के अगोहीप्त अभिनयों में नायिका की भवोदया ही प्रकट हुई है, सधियाँ परस्पर में जो परिहास करती हैं उससे उनके कुल-नीत्य का पतन द्योतित हो जाता है। ऐसी नायिकाओं की सिद्ध कृत्य मज कहिए, परन्तु कुल-भक्ति का उत्स-पन्न करने काहूर निरुत्तरे को उद्यत तो मानना ही पड़ेगा। बिहारी की मुग्धाएँ प्रायः इसी प्रकार की हैं, या तो वे अधिवाहिका हैं भावी पति की प्रतीक्षा में वरुणा-प्रभूत अभिनय करती-बसी, या वे अवास्तविकता हैं प्रणय-रस को अचरो में लपानी हुई सन्तोषशीला। सखी का वाग्जात उनको उन्नत करने के लिए—उद्दीप्त करने के लिए ही है। एक सखी ने उसके बटीले नेत्रों की सराहना की (श्लो० ४४), दूसरी ने और भी स्पष्ट कह दिया कि साज किसके भाग्य जय गये हैं आज जिस पर वामदेव की ठुपा होना चाहती है (श्लो० ४८), तो तीसरी ने नायिका के कजरारे नेत्रों की 'कजाकी' करते पाया (श्लो० ६७)।—नेत्रों में कामुकता का उल्लास अब सखी पर प्रकट हो गया तो उम्मीदवारों पर क्यों छिपा रहा होगा ? सखियों के ये लक्ष्य-विषयक प्रश्न सामान्य रती मात्र ही माने जा सकते हैं परन्तु इनमें

लोक-सज्जा का त्याग भी प्रतिविम्बित है जो कुलटा का प्रथम चिह्न है। दो दोहे इस मत्त के मर्मर्यन में प्रस्तुत देखिए—

रहो अचल सो हूँ, मनौ लिखी चित्र की चाहि ।

तजं साज, डक लोक कौ, कहौ, विलोकति चाहि ॥५३३॥

पलन चलै, जकि सो रहौ, यकि सो रहौ उसास ।

अबही तनु रितयो, कहौ, मन पठयो किहि पास ॥५३४॥

मञ्जुगण सज्जा और लोक का भय नारी के सामान्य गुण हैं इसलिए प्रति को देखने वाली दृष्टि भी इन्हीं झरोखों में से झाँकती है, परन्तु लोकसज्जा का भय प्रबंध सम्बन्ध में ही अधिक संभव है, इसलिए इस नायिका को कुलकामिनी मानना उतना सगत नहीं। वस्तुतः सखी का नायिका से प्रिय-विषयक, प्रस्त—‘काहि’, ‘किहि पास’, ‘कौन पर’, ‘कौन’, ‘किंत’ आदि—या तो विशेष-व्यभिचारी है या उसके भावी कुल-टात्त्व का प्रतिबिम्बित है।

विहारी के युग में नायिकाएँ तो गुण-कर्म-स्वभाव से भाँति-भाँति की थी परन्तु उन सबका सौम्य (भोक्ता) नायक नन्दकिशोर (बो० ५८१) एकरस ही है। वह कामुक भी उतना नहीं जितना कि लम्पट। अपना बोल सुनाकर दूसरों का राग बिगाड़ना (बो० ५५२) मानो उसका व्यसन है, किसी के ‘विषये-सुषरे’ केणों में फँसकर उसका मन (बो० ६५) प्रायः पथ को भूलकर प्रथम पर चला जाता है। कभी रान्ता चलती हुई सखी की नायिका उसकी नायिनी के समान (बो० १६६) उस गई, कभी उसकी पायल की ध्वनि पर मग्न (बो० २१२) होकर वह सलबाने लगा, कभी नायिका की भोली चित्तवनि (बो० ३०५) ही उसके चित्त में खटवने लगी, और कभी उसकी श्याम झुनरी (बो० ३२६) पहिने देखकर नायक के मन पर स्नेह ने अपना अधिकार कर लिया। यदि अवगुणवती नायिका जिज्ञासावश बदन को हटाकर देखने लगे तो नायक समझेगा कि वह उससे प्रेम करती है (बो० ३५०), और फिर सखी मुख से प्रार्थना करेगा कि मुख पर से बदन हटाया जाय जिससे नेत्र सफल हो सकें (बो० ५३), यदि नायिका का मुख अनावृत है, तो उसकी श्रुति नायक के हृदय को छेद देगी (बो० ४४३)। यदि नायिका हडबडी में बाहर देखती हुई अपने घर घुमी तो नायक ने समझा कि वह अनेक शृंगारिक चेष्टाएँ करके (बो० २४२) अपने प्रेम का प्रमाण दे गई, उसका दृढ़ विश्वास है कि नारी से समाज को अन्य कोई लाभ हो या न हो उसका एकाग्र उपयोग निधिर के शीत से मोक्ष (बो० ३४३) प्रवर्धक है। एक दिन किसी कार्यवश नायक नायिका के घर गया और भला आदमी समझकर नायिका निष्ठाचार-स्वरूप उसकी पान देने लगी तो नायक उस पर रोका गया (बो० २६५), उस दिन से उसने नायिका के पड़ोस में मकान ले लिया और उसकी एक संवेक पाने के लिए (बो० २६३) झरोखे के पास आसन जमाकर बैठ गया। यह साधना सफल उस दिन हुई जब अवसर देखकर एक दिन नायक सूने घर में जात-महि-धान के कारण घुस गया और सज्जाशीला अबला का उसने बलपूर्वक हाथ पकड़ लिया (बो० ५८२)। इसी प्रकार के राहुओं से अभ्यर्तित होकर इन्कुलाएँ अपने भगत-ग्रह

के भीतर जा छिपी थीं (दो० ६६०)। बिहारी का काम्य सत्कालीन जीवन की वास्तविक स्थिति का यथार्थ सकेत देता है। विदेशी शासन के उस विलासी वमत में मर्यादा का परित्याग किसे बिना कोई भी व्यक्ति राजप्रसाद रपी दल, फन-फूल का अधिकारी न बन सताया था (दो० ४७४)। पवन की यह कहानी सुन्दर रसों से चित्रित होकर भी विचारशील नेत्रों के सम्मुख घृणामय चित्र ही उपस्थित कर सकती है।

सतसई में सामयिक प्रभाव के कारण कुछ नवीन अश्वेतुओं का प्रयोग हुआ है। मुख्य हैं, 'कविलनवी', (दो० ३०), चरमा (दो० १४० तथा १५१), हमाम (दो० १८१), कालवृत् (दो० ३६६), पायगदाज (दो० ४१३), फानूस (दो० ६०३) तथा नटसाल (दो० ६०६)। 'कविलनवी' शब्द का अर्थ 'मन की कटोरी' हो या 'विश्व प्रदर्शक यन्त्र', इसमें सन्देह नहीं कि यह कवि के सूक्ष्म निरीक्षण का द्योतक है, नायिका की दृष्टि सब पुरुषों के सामने जाती है परन्तु ठहरती है केवल एक ही नायक की ओर पहुँचकर, यन्त्र के समान उसको यह गति प्राप्त शक्ति से परिपालित परन्तु निश्चित है। नेत्र पर चरमा देने (बिहारी ने चरमा 'दिया' है, 'लगाया' नहीं) से लघु भी बड़ा दिखाई पड़ता है, याचक-सोय छोटे-छोटे लोगों के सामने हाथ फैलाने लगते हैं उनको बड़ा समझकर मानो उनकी छाँवों पर चरमा लगा हो तोम का (दो० १५१), इस दोहे में नीति की गम्भीरता है। एक दिन बिरहणी को लेने के लिए मृत्यु भागई और लीला नायिका को खोज करने लगी, उसने जेब से चरमा निकाला और छाँवों पर लगा लिया, फिर भी बिरहकुशा नायिका उसके दृष्टिपथ में न आई (दो० १४०), बिरह की भावुकित इन दोहों को गंभीर नहीं रहने देती परन्तु सूक्ष्म निश्चय ही प्रशमनीय है। प्रतिष्ठा के स्वागत के लिए हम लोग अर्थ मयूरकें भाँदि जुटाकर उसकी शारीरिक और मानसिक बिभ्रान्ति का प्रवण्य करते हैं, अरवी लोग सुखानान को सबसे बड़ा भातिव्य मानते हैं हम्माय या कृत्रिम स्नानाचार में, शक्त का हृदय भौतिक, दैविक और आत्मिक तानों से तपकर हम्माय ही बन गया जहाँ कण्ठों को लण भर सुखावास मिल सकता है—भगवान् सतप्त हृदय में जितनी तृप्ति प्राप्य करते हैं उसकी भल्पाश भी मुखोपवित मानस में नहीं (दो० २८१)। फारसी शब्द 'कालवृत्' का अर्थ है 'ढाँचा', या 'करमा', जूते और टोपी बनाने वाले एक सामान्य कालवृत् पर चढ़ाकर जूते या टोपी को रचना करते हैं वही उस माप के लिए भावस है, यदि जूता कहीं से दबाता हो तो उसी कालवृत् पर चढ़ाने से ठीक हो जाता है। मकान की मेहराब, छत या दरवाजा बनाने के लिए भी लकड़ी के एक ढाँचे की आवश्यकता होती है, जब तक ईंट का यह कम गीता है तब तक कालवृत् सबसे लगा रहता है, जब वह पक्का (मजबूत) हो जाता है तब कालवृत् को हटा दिया जाता है—उत्तको हटायें बिना इमारत में सौन्दर्य नहीं आता। प्रेम-मवन का निर्माण भी इन्हीं सिद्धान्तों पर होता है, नायिका की सखी-दूती नायक के अनुनय से तृप्त होकर सूखी के समान उन दोनों के हृदयों को प्रेम के धागे से जोड़ती है और जब जुड़कर पक्के हो गये तो वह विरहल गलग हो जाती है। बिहारी ने दूती के लिए कालवृत्-अप्रस्तुत का प्रयोग किया है (दो० ३६६), जिसमें ध्यान दो बातों पर है—कच्ची हासल में सहारा देना और

पक्षा होते ही बहिष्कृत हो जाना। यहाँ प्रेम की गति सरल नहीं है, समाज का भय और परस्परकी आसकाई उसकी दृढ़ता को गुससाध्य नहीं रहते देखीं, इसीलिए काल-बुद्ध की अत्यधिक आवश्यकता है। और जब प्रेम दृढ़ हो गया तो दूती व्यर्थ ही नहीं, वाधक भी है, प्रायः दूतियाँ दूसरे की बकावत करते-करते अपनी धर्नी भी पेट कर दिया करती थीं, इसीलिए दूती को हटा देना चाहिए—जैसे ही नायिका का काम चलने लगे वह सबसे पहिले उस सखी को अलग करदे जिसने उसको खास सहारा दिया था। 'पायदाज' फारसी में उस जूट आदि के टुकड़े को कहते हैं जो पैर पोछने के लिए कातीन के पास बिछा रहता है, नायिका के आभूषण अलग-अलग घगो के पास बिछे हुए पायदाज ही हैं (दो० ४१३), दृष्टि अपने पैर साफ करके ही उन घगो पर पहुँच सकती है—मुगलकालीन संस्कृति की एक झलक के प्रतिरिक्त इस दोहे में पाय-दाज को अप्रस्तुत बनाकर भूषणों की प्रतिस्मान्यता तथा घगो की भव्यता का भी सफल संकेत है। फानूस शब्द भी फारसी का है, दीपक या मोमबत्ती को काँच के घेरे में रखने से उसकी ज्योति और भी आकर्षक हो जाती है, नायिका जब सुन्दरियों के घेरे में (दो० ६०३) बैठी है तो उसकी आभा अधिक चोखिल होती है और वह ज्योति-केन्द्र भी दिखाई पड़ती है—अन्य सुन्दरियाँ काँच के समान सामान्य हैं परन्तु नायिका दीपक-ज्योति के समान अतिमती। 'नटसाल' का प्रयोग बिहारी ने उस टीस की व्यजता के लिए किया है (दोहा ६०६) जिसको प्रेम का प्राण कहना चाहिए। कटव (दो० ३११ तथा ४०६) की नोक उतनी तेज नहीं होती जितनी नटसाल की, क्योंकि नटसाल में लोहे का फल होता है, काँटा तो पैर में गड़ता है परन्तु चल्प प्रायः हृदय में, शायद और मूषी की भी कोई तुलना नहीं। बिहारी में गलतीर (दो० ३२१ तथा ३४१) अप्रस्तुत बन कर आया है। ताफता (दो० ७०), छाहगीर (दो० २३१), रकम (दो० २२०), सरताज (दो० ४), कबूल (दो० ५१), बढाह (दो० ६३), तथा घरी (दो० ३०७) शब्दों के प्रयोग से भी उस युग की संस्कृति का कुछ संकेत मिलता है। तन्माशू पीने का वर्णन (दो० ६१४) चायद बिहारी के प्रतिरिक्त किसी दूसरे बड़े कवि ने नहीं किया, बिहारी के युग में यह भी विलास का एक रूप समझा जाता था और उस क्रिया में घोष्ठ, दूध तथा भू का कुचन, निरीक्षण तथा वर्णन का विषय बनने लगे थे।

बिहारी सतसई एक मुक्तक काव्य है, उसका प्रत्येक दोहा स्वतंत्र एवं स्वतः पूर्ण है, प्रत्येक दोहे की पृष्ठभूमि में तत्कालीन समाज की एक झलकी छिपी हुई है। यदि अप्रस्तुत सामग्री का ही विश्लेषण किया जाय तो उसके अनेक वर्ग देखने में आते हैं। कवि का व्यक्तित्व जिन भीने सूत्रों से बुना हुआ है उनके कुछ चिन्ह इन दोहों में अप्रस्तुत सामग्री के रूप में उपलब्ध हो जाते हैं। देशी और विदेशी, शास्त्रीय और गोलिज, चिरन्तन और तत्कालिक द्रव्य, गुण और बर्ण बिहारी के काव्य में अप्रस्तुत बनकर आये हैं। कृष्ण ने दावानल पिया था, यह पुराण-गाथा है भारतीय जीवन की, कवि ने इसी घटना को अप्रस्तुत बना दिया (दो० ३१२)। दूसरी ओर यह तो प्रतिद्वन्द्व है कि काम शिव का सख्त शिरोधार्य है, परन्तु इन कथाओं से काम की

सत-चन्द्र-शेखर बना देने में कवि की मौलिक एवं हृद्य समावस्था है (दो० ४१६), इस सोन्दर्य की विशेषता यह है कि प्रथम तो गन्दनन्दन को कामदेव मानने में ही सभा-बना भी, फिर कामदेव को भी सत-चन्द्र-शेखर कल्पित करना इस उपेक्षा में दो गुना सोन्दर्य समाविष्ट कर देता है। निवापति की कल्पना प्रसंगों के निर्माण में मिथ है, तो बिहारी की सकेतो के प्रदान में। हमी लोगो ने नामक के कुण्डल मकराकृति वाले बताये हैं, और पुराणों के अनुसार रतिवति मीनकेतन है, परन्तु बिहारी की सखी ने गोपाल के मकराकृत कुण्डलो को जब का ध्वज कल्पित किया तो (दो० १०३) वह नायिका को यह भी दशा देना चाहती है कि 'यदि नायक ने तुम्हको नहीं देखा तो भी कोई बात नहीं, तेरे गुणों को तो उसने हजार कानों से सुना है, और बहुतकु पर रोम गया है तू विश्वास कर कि वह तुम्हें प्यार करता है—उसके हृदय में प्रेम का देवता तेरे गुणों के ही कारण बस चुका है, अब तेरो बारी है, देखूँ तू बदले में क्या करती है।' उपोनिष और गरिमा, वैद्यक और रसायन से सम्बन्ध रखने वाले अप्रस्तुत कवि के समन्तात् वातावरण से उद्भूत है, व्यक्तिगत प्रयास में नहीं (दो० ६६०, १२७, ४२ १२०, तथा ४५७ आदि)। बिहारी की किनवाड का शोक बरकर था, परन्तु उनकी कला किसी सूक्ष्म व्यञ्जना के बिना तृप्त नहीं होती।

ऊपर कहा जा चुका है कि बिहारी पर विदेशी साहित्य और सृष्टि का प्राधान्य प्रभाव था, कुछ बातें तत्कालीन वातावरण से आ गई थी और कुछ सहयोगी कलाकारों की सृजति से। जिस सामग्री का प्रवेश विदेशी प्रभाव के कारण है उसका यथास्थान संकेत कर दिया गया है। यहाँ कवि की रीति पर विदेशी छाप देखना प्रतीत है। प्रेम नाम से जिस वस्तु का कवि ने वर्णन किया है वह भारतीय नहीं है। प्रेम रूप से उत्पन्न होता है, हृदयों की सपनता का नाम नहीं है, प्रतः प्रेम का अर्थ हुआ वामनात्मक मोह। प्रेमी को बेमुर बनावकर निर्दय प्रेम-यात्र उसको तरसाता है। उसका रूप ठग (दो० १७) है, नेत्र लुटेरे (दो० १७४) हैं, और प्रेम का प्राड-लिया नामदेव साक्षात् बधिर (दो० १०४) है। प्रेम-यात्र ऐसा खूनी है जो दूसरे को मारकर सुग्राह्य (दो० ३२५) रहता है, वह निर्दयता (दो० ३७०) की चरम सीमा है। मन में उत्पन्न होनेवाली आत्माभिव्यक्ति, की सामान्य इच्छा ही काम है, समु-विषययौगुल काम का नाम रति है, संसार के समस्त विषयों में से नारी और पुरुष सर्वोत्तम हैं, इसलिए इनका पारस्परिक काम ही प्राय रति नाम से वर्णित किया गया है। यह भावश्यक नहीं कि रति उमयपक्ष में समान हो, परन्तु अब तक दूसरे का व्यक्तिगत हृदय के सामने न होया तब तक रति की स्थापना नहीं। कवियों ने इसी व्यक्तिगत के साक्षात्कार को मिलन, मँत्री या धनिष्ठता मान लिया और दुर्दाई देकर प्रेमयात्र को बोलने लगे। बिहारी ने रति को 'चाह' कहा है (दो० १२५) और उसे लुईस के समान द्राष्टीय अपदेवता माना है, साथ ही प्रेमयात्र को सदा मिलकर दगा करने वाला (दो० ३७०) सिद्ध किया है। इन कवनों में व्यक्तिगत सौम्य नहीं, प्रत्युत विदेशी प्रभाव है, फारसी काव्यों में स्नेह-पूर की अनीति का वर्णन बड़ी बतु-रार्थ से किया जाता था। प्रेम-यात्र पर सीकता हुआ प्रेमी अपने पर और समस्त

सत्कार पर भी खीझ उठता है, उसमें रोप नहीं, झुंझलाहट है। बिहारी की नायिका ने प्रेमभाव पर खीझ करके उसे 'वैरी' (दो० ५५२) कहा है, जिसका अभिधेय भयं तो 'शत्रु' है, परन्तु शोक में स्त्री अपने निकट सम्बन्धी पति-पुत्र आदि पर जब खीझती है तो उसे 'वैरी' विशेषण से ही सम्मानित करती है—तात्पर्य होता है उस व्यक्ति से जो ऐसा दोष दे गया जिसे हम भूलना नहीं चाहते। अपने पर खीझ-कर नायिका ने अपने नेत्रों को 'जिण्डे' (दो० ५६५) कहा, जिसका वाचक भयं कुछ भी हो ब्रज और पञ्जाब प्रदेश में इसका प्रयोग 'भगाने'—उपेक्षणीय तथा दयनीय—के भयं में होता है। समस्त सत्कार पर खीझ 'बदराह' (दो० ६३) भादि विशेषणों के प्रयोग में स्पष्ट प्रत्यक्षी है।

विदेशी प्रभाव बिहारी की अभिव्यक्ति पर भी पड़ा है। उर्दू के समान इनकी ब्रजभाषा में भी मुहावरों को सुन्दर छटा पाई जाती है। एक ही शब्द को लेकर उसके अलग-अलग रोचक प्रयोग काव्य को साक्षात्कृतता में मधुर बना देते हैं। क्रिया है 'लगना', इसका शरीर के ४ अंगों के साथ, ४ भिन्न-भिन्न प्रकार से, प्रयोग देखने योग्य है—

मोहों सों बातनु लगै, लगी जीभ जिहि माद ।

सोई लै उर लाइये, लास, लागियतु पाइ ॥५६६॥

(मैं आपके पैरों लगती हूँ, मुझसे भी बातों में लवने पर आपकी जीभ जिसके नाम से लगी हुई है, उसी को लेकर छाती से लगाइए।)

इसी प्रकार जूझ बाँधने वाली मन को बाँध लेती है (दो० १८७), नेत्रों के मिलने पर मन मिलते हैं और गाँवें मिलती जाती हैं (दो० १२८), या तो तजर किसी से लगती है या किसी को लगती है (दो० १३६), दृष्टि लगने से दृष्टि फिर-फिर हो जाती है (दो० १४), किसी से गल भर आँख लम जाय फिर पल भर भी आँख नहीं लगती (दो० ३६८), इस इच्छा से आँख नहीं लगती कि आँख से आँख लगी रहे (दो० ६२)। इन तथा इस प्रकार के अन्य प्रयोगों में अमत्कार लक्षणा शब्द शक्ति का ही है, कुछ स्थलों पर शब्द का एक प्रयोग अभिधा का है तो दूसरा लक्षणा का, परन्तु कुछ स्थलों पर सारे प्रयोग लक्षणा पर ही भाषित हैं। बिहारी के इन प्रयोगों में उर्दू के मुहावरों से अधिक अमत्कार है—ये खिलवाड़ मान न होकर भाव-व्यञ्जना में भी सफल हैं। इसे सब जानते हैं कि प्रेम की बातें मुख से नहीं कही जाती, प्रायः नेत्रों से व्यञ्जित की जाती हैं। परन्तु क्यों? व्यञ्जना में जो सौन्दर्य है वह वार्ता में नहीं—इसीलिए कुछ आचार्य (मामह आदि) अवशोक्ति को ही काव्य मानते हैं स्वभावोक्ति को नहीं। बिहारी ने इस नेत्र-व्यापार की ब्राह्मता का एक मनोरम कारण दिया है। आपके पेट में बहुत सुन्दर-सुन्दर व्यञ्जन है, परन्तु उनको मुख के मार्ग में निजालिए, क्या वे सग्रह के योग्य बने रहें? कदापि नहीं, वे तो घृण्य और रसाग्न्य हैं—असल लोको ने इसीलिए माया की तुलना इस वपन से की है जिसकी सन्तो ने उगल दिया है परन्तु मजानवी लोग जिसे कुत्ते के समान चाटते रहते हैं। मुख से बाहर उगले हुए वचन भी इसी हेतु - - - घृण्य, अतः सत्कार के अयोग्य हैं और इसी

हेतु प्रेम के वचन नेत्रों से कहे जाते हैं—ये चाक्षुष वचन कर्ण और भातिहेतु के समान पवित्र एवं निष्कलक हैं —

भूठे जानि न संगहे, जान भुंह-रिखसे बंन ।

याही ते मानौ किये, बातन को विधि नैन ॥३४१॥

संगहे रावट को दृष्टि प्रयोग चमत्कार को और भी मनोवृत्ता प्रदान कर देता है ।

सतसई में कुछ अप्रस्तुत मौलिक तथा दैनिक व्यवहार के हैं । इनसे कवि की निरीक्षण-शक्ति का कुछ अनुमान लग सकता है । अल्हड़ देवर रूपसी बीजाई पर मुग्ध या और दनेर कुचेष्टाएँ करके उसे अपने पाप में भागी बनाना चाहता था, नायिका को अपने मन पर पूरा विश्वास है कि वह झिग नहीं सकता परन्तु, प्रश्न है देवर की कुप्रवृत्तियों को रोकने का । यदि वह पति को इस दिशा का कोई संकेत भी दे तो भाक्ष्यों के सिर फूट जायेंगे और समाज के लोग अनेक कल्पनाओं का आधार लेकर देवर-भाभी के इस प्रसंग को निन्द्य चर्चा करने लगेंगे । बेचारी सुलझली देवर की कुप्रवृत्ति और गृह-कलह के बीच पिसकर दिन-दिन सूखती ही चली जाती है । कवि ने चसनी तुलना उस शुक से की है जो पञ्जर में सुरक्षित हो परन्तु बाहर एकटक दृष्टि गाढ़े हुए बैठनेवाली बिल्ली से सदा घ्रायकृति रहे (दो० ६५) 'कुल-कानि' की पञ्जर से तुलना यह संकेत भी देती है कि यह नियन्त्रण सभी प्रकार से अस्वाभाविक तथा असह्य होते हुए भी चारित्र्य का एकमात्र रत्नक है । श्रियमिलन के लिए व्याकुल विर-हिणी का मन और मन साथ से जल उठा, अब दूसरे उपचार तो ध्वंश हैं केवल प्रिय ही तपन को दूर कर सकता है नायिका के शरीर से वनकपड़े के समान लिपटकर (दो० ६६) , यद्यपि वस्त्र और प्रिय का लिपटना एक-सा ही नहीं है फिर भी उप-चार की दृष्टि से वे समान हैं । आमाता दूसरे घर से माने वाला कुटुम्बी है इस-लिए उसे सदा घ्रातिष्य और श्लकार मिलता है, परन्तु जापाता घर का ही एक सदस्य बन जावे तो घ्रातिष्य का प्रश्न कहाँ रहा, इसीलिए 'घर-जमाई' सदा अपमान का अनुभव करता रहता है । बिहारी ने 'मान' शब्द का दृष्टि प्रयोग करके (दो० १७१) इस स्थिति की सुन्दर अप्रस्तुत वा रूप दिया है । रमणी का मन नवनीत के समान मृदु होता है परन्तु जिस प्रकार शत्रु के गुण से माघ भास का शीत बढ़ने पर नवनीत कठिन हो जाता है उसी प्रकार पति के अवगुण से मान बढ़ने पर रमणी का मन भी कठोर हो जाता है, बिहारी की साम्य-वैषम्य-बर्णन की तुलना कितनी रोचक है—

शति-रितु अवगुन-गुन बढ़त, मान-भाह-को-रीत ।

जात कठिन हूँ, शति मूटी, रमनी मन-नवनीत ॥ ४१६॥

बिहारी के युग में छेदछाह मजीबता का एक लक्षण मानी जाती थी, प्रायः सभी नायिका के मनोवृत्त भावों को पकड़कर उससे विनोद के लिए परिहास किया करती थी । उस वातावरण ने सुन्दर उक्तिओं को जन्म दिया और समाज का जीवन हल-विलास से भर दिया । नायिका के नेत्रों में प्रेम की उमंग देखकर सभी ने पूछा था कि भाव किसे भाव्य जगना चाहते हैं (दो० १८) । देवर

- (ग) वह जिनवनि शीरे कछू, जिहि बस होत मुजान ॥ (दो० ५५८)
 (घ) छुटे धोर, शीरे जखी, तातो अघर मनुष ॥ (दो० ६६)
 (ङ) नाउं सुनन हो ह्वं गयो, तन शीरे, मन शीर ॥ (दो० ५६६)

सनसई के सान सो दोही में कवि ने तत्कालीन समाज की झलक तो उपस्थित की है, ऐसे सकेन भी दिये हैं जिनमें उनके व्यक्तित्व का कुछ अनुमान लग सकता है। कैशव के समान जाति एवं बुज का परिचय तो बिहारी में नहीं पाया जाता और न प्रतिष्ठा एवं पाण्डित्य का ही गर्व है, वे एक बार (दो० ८५) 'कुलनिष' की प्रशंसा करते हैं तो दो बार उसका भजाक भी घना सेते हैं (दो० ६३२ तथा ७०६)। उनका सैशव अवस्थित रूप से एक स्थान पर नहीं बीता, यह प्रसिद्ध है, और कैशोर में वे स्वमुरालय^१ आ गये परन्तु तनको अनुदिन सम्मान वा सम्भाव खटकने लगा, जिसका सकेत एक बांहे (दो० १७१) में है। जयपुर आने से पूर्व उनकी कतिपय स्थानों पर आश्रय स्वीकृति प्राप्त होगा परन्तु इनके गुण-आहूक उबार नहीं पड़े, बहुत प्रशस्तियाँ मिलने पर भी (दो० ७६) इनकी ओर ध्यान नहीं दिया गया, और जब ध्यान दिया तो वे कवि पर रीझ (दो० ६८) न सके, कवि को अपनी मन्दमति पर खेद हुआ—
 ये तो सब घोबो-कुम्हार हैं, ये हाथ का व्यापार क्या करेंगे (दो० ४३६), परे मूह गम्भी तू इन गैबारी को इन दिलाकर इनमें खरीदने की दुहाई रखता है? इस गाम्भी में गुनाह का दाहक कोई नहीं है (दो० ६२४), वे गुनाह, तेरा फूँकना भी घनफूलने के समान (दो० ४३८) ही रहा। ये लोग गरीब थे, ऐसा बात नहीं, वे कृपण थे जो खाते-खरचने नहीं जोड़कर रखते हैं (दो० ४८१), और बितना मजब कटते हैं उतना ही उतना खोम बढ़ता जाता (दो० १११) है, वे गुलाब की उपेक्षा इसलिए करते थे (दो० ५४५) कि रीझकर कही धन न देना पड़े। पण्योक्तिमूलक होने के दोहे इसी काल की प्रसूति है, उनमें बिहारी की कला विलासिनी नहीं प्रत्युत क्षुब्धा है, उसकी अपने राग रग का होना नहीं है अपनी अनिश्चित परिस्थिति में उलझी हुई बेचारी। यह भ्रम्यवस्था किनने दिन रही, इसका अनुमान कठिन है, परन्तु पूरा तात्पर्य मधुरा में बसकर बिताने से ऐसा लगता है कि जयपुर आने पर बिहारीलात्त प्रौढ़ थे—कथा की दृष्टि से भी और अनुभव की दृष्टि से भी। जो कविता-मागरी प्रामीणों के उपहास का भाजन (दो० २७६ तथा ५०६) बन रही थी, उसे अपनी वितथमि से सुजानों को घस में करने का अवसर मिला और कृपण गुण आहूकों के बदले प्रत्येक दोहे पर प्रसारणी देने वाला आश्रयदाता मिल गया, यही अन्तर है अर्क-तर तथा अर्क (दो० ३५१) में, यह धतूरा नहीं, वास्तविक कवक था जिसमें चिरदे के साथ-साथ सहना गढ़ाने (दो० १६१) की शक्ति भी थी। फिर तो बिहारी का जीवन ही बदल गया, सारा दिन हास-विलास में बिताकर अनुभव सषय करते और 'रसिक', 'नागर', 'पुनी', 'रंगोली' आदि की संगति को वाच्यवत् कर देते। बाणकवि के समान किशोरावस्था तथा तारण्य ग्रन्थग्रन्था में बिताने से बिहारी अनुभव-धनी हो गये और भटकने के बाद दुरी

(१) जन्म स्वातिवर जालिये, खड बुन्देमे भाल।

(२) मल्लार्जुन आई मुवा गति मधुरा समुराल ॥

प्राश्रयदाता मिल जाने से, देवकवि के विपरीति, उनका मन निराशा के यमन से बचा रहा ।

स्वाध्याय, बुन्देलखण्ड और मथुरा के अनिश्चित जीवन ने विहारी की कला को दो विशेष गुण प्रदान कर दिये—निरोग्य-सम्पत्ति तथा मर्मस्पर्शिता । यदि कवि में धैर्य का अभाव होता तो वह उसका नाम और उसका काव्य निन्दा एवं स्तुति का सामान्य त्रौटा-क्षेत्र मात्र बना रहता, परन्तु वह प्रतिभाएव धात्मविश्वास (दो० ५६) की गोद में पला था, कोई अज्ञात आशा उसके दृष्टिकोण की सन्तुलन से दुलराती रही, और कालान्तर में उसका काव्य 'अल्पम्बुपूर्वम्' सिद्ध हुआ । जयपुर आते ही उसने एक अन्योक्ति लिखी जो उसकी प्रथम रचना नहीं मानी जा सकती, सम्भव है इसकी अप्र-जाएँ आज अपने भौतिक अस्तित्व में पाठकों के दृष्टिपथ में प्रोक्षित हो चुकी हों, परन्तु यह अनमन्य नहीं कि पुराने कलेबर के नाश पर उनके सचिव सत्कार जयपुर के नवीन जीवन में अन्योक्तियों का रूप धारण कर प्रकट हुए हों । अस्तु, विहारीलाल नागर दानाधारण में धाकर निश्चित जीवन बिताने लगे । पुरानी स्मृतियाँ जब हृदय के किसी कोने में पुनर्जीवित हो जाती तो गंवारी, अरमिको, कृपणा और गुणवेत्ताओं से इतर व्यक्तियों पर व्यंग्य की पिचकारी से कुछ रगोन छीटे फेंक जाती । समस्त प्रौढ़ वयस कवि ने 'विविध विलास' (दो० ५०६) और 'अनेक सवादों' (दो० ७१३) में व्यतीत कर दी, उनके स्वप्न पूरे हुए, जयपुर राज्य सभा के वे प्रमूख्य रत्न माने जाते थे । अब कवि के ध्यान (दो० ४१) में यम का मतवाला हाथी (दो० २१) आया जो सबको कुचसता हुआ स्वच्छन्द गति से बढ़ता चला आता है, उसने नरहरि के गुण गाये और यथापथ से सतप्त मानस (दो० २८१) में विधासित निमित्त ठहरने के लिए श्याम को निमन्त्रित किया । भक्ति (दो० ३६१) और कतिपय नीति के दोहे इनो काल में रचे गये हैं । इस प्रकार सतमई के दोहों में कवि का व्यक्तित्व तीन भिन्न-भिन्न परन्तु अवरोधी रूपों में अन्वयता हुआ ललित होता है ।

हिन्दी के शृंगार-काव्य में विहारी का स्थान सर्वोपरि है, वे भौतिक शक्ति को लेकर जन्मे, जीवन की विषम-सम परिस्थिति ने उनकी प्रतिभा को परिपुष्ट किया । यदि तुलना आवश्यक ही हो तो यह कहा जायगा कि सत्कृत-साहित्य में जो स्थान सत्कृत-साहित्य को मिलना चाहिए । दोनों प्रतिभा-क-संग्रह उनका उद्देश्य नहीं, परन्तु सौन्दर्य को छिपाये हुए है । मेरा अभिप्राय यह नहीं कि विहारी बाण के बराबर थे, प्रत्युत यह कि दोनों का व्यक्तित्व एवं ही प्रकार का है, उनकी उत्तुंगता तथा सामयिक स्थिति में तो अन्तर रहेगा ही । विहारी ने अपने दोहों में प्रकृति, गुण-दोष तथा गुणग्रहकता पर प्रासंगिक रूप से विचार किया है । गुण की स्थिति गुणी और गुणवेत्ता के मध्य में है, और क्योंकि ये दोनों ही मनोयुक्त जीव हैं, इसलिए गुण-विषयक कोई भी निर्णय इन दोनों के व्यक्तित्वों से निराला स्वतन्त्र नहीं हो सकता, यह कहना भी अनुचित न होगा कि गुण का अस्तित्व इन दो मनो के पारस्परिक सम्पर्क पर ही निर्भर है । अस्तु, यदि सामान्य रूप

से कहा जाय तो ससार में न कुछ सुन्दर है और न कुछ असुन्दर, मन को रचि हुई तो एक वस्तु सुन्दर लग गई और मन की रचि न हुई तो दूसरे समय वही वस्तु सुन्दर न लगी (दो० ४३२)। सोन्दर्य की सम्भाषना के लिए दो स्थानों पर नैसर्गिक गुण (प्रतिभा) प्रावश्यक है—रूप रिझानेवाला हो और नेत्र रीझनेवाले हो (दो० ६८२) यह रूप-गुण प्राकृतिक है, इसमें परिवर्तन सम्भव नहीं, अर्थात् यह उत्पन्न नहीं है, जिनमें प्रतिभा नहीं है उसमें कोटि प्रयत्नों से भी उत्पन्न नहीं हो सकते—आप आँखें फाड़-फाड़कर देताएँ फिर भी आपके लोचन दीर्घ और विज्ञान नहीं हो सकते (दो० ५६०), और जहाँ प्रतिभा है वहाँ उसका छिग रहना सम्भव नहीं—अनिन्द्य सुन्दरी को दूसरी स्त्रियों के बीच में छिपा दीजिए फिर भी अन्तर्ग कानून में स्थित दीपक के समान प्रबल हो जायगी (दो० ६०३), बिहारी भी चिरकात तक भँवारी में छिपे रहे परन्तु अन्त में बमके और धूप के आभा के साथ बमके । यद्यपि यह कहा गया है कि प्रकृति में अन्तर नहीं पाता (दो० ३४१) जो नीच है वह नीच ही रहेगा, परन्तु इसका अर्थ केवल यह है कि गुण उत्पन्न नहीं है, उसका ह्रास तो सम्भव है, कुसगति से उसकी प्रकृति पर प्रभाव न पड़े परन्तु बाह्य कसक तो लग ही सकती है (दो० ३०३), हींग को कपूर में मिलाकर रस दीजिए वह कपूर की सुगन्धि ग्रहण करेगी (दो० २२८) और कपूर को भी दूषित नहीं कर सकती, फिर भी सौक को कपूर की अमिश्रित सुगन्धि मिलने में तो बाधा हो हो जायगी। गुण-उत्पादन के लिए सौग बाहरी सज्जा अलंकार आदि का अवलम्ब लिया करते हैं, परन्तु आभूषण या तो प्रभाव को आवृत्त करते हैं या आभा को कम करते हैं—आभा की उत्पत्ति या वृद्धि नहीं करते; इसलिए सुन्दर भग पर भगवान् वंशा ही है जैसा भारती पर वाप्य (दो० ३३४), शप आभूषण भी शपण पर लगी हुई काँई (दो० ३३५) के समान ही लगते हैं। अस्तु, भृंगार का फल है शरीर की शोभा परन्तु गुणवेत्ता मुजान के मन पर तो (दो० ६४०) किसी और ही स्वाभाविक गुण का असर पड़ता है। बिहारी ने इसीलिए कहा है कि जिनमें स्वाभाविक शोभा है उसके लिए आभूषण तो भार (दो० ३२२) ही है। अस्तु रूप-गुण की विशेषता यही है कि मुजान के मन में रचि उत्पन्न कर दे, वही रूप उज्ज्वल है जिसको देखकर आँखें भी उज्ज्वल हो जावें (दो० ५१२), फिर भी दर्शक जितनी रचि से देखेगा उतना ही रूप उसे दिखाई पड़ेगा—दीपक में जिनका स्नेह भरेगा उतना ही उससे प्रकाश (दो० ६१८) पासक्ये, जब तक बिहारी को मुजान गुणवेत्ता न मिला उनकी प्रतिभा एक कोने में पड़ी रही, परन्तु पाव को पाकर इतनी चमकी कि जिवासी वातावरण से सान्निध्य होकर भी वह मनोह एव हृद्य है।

धनानन्द

हिन्दी-साहित्य में त्रिस प्रकार 'संवरि' शब्द से विद्यापति, 'ऊर्ध्व' से तुरदास और 'अध्व-मणि' से तुलसीदास के साहित्य का बोध होता है, उसी प्रकार धनानन्द की कविता 'मुजान' और 'बिजासी' शब्दों से अरिक्त है। धनानन्द विद्यापति, चन्द-बरदाई, कवीर, जयसी, सूर, तुलसी, मीरा और बिहारी की कोटि के नहीं हैं फिर भी

साहित्यिकों के मन में उनके लिए एक विशेष स्थान है। उनके नाम और उनके साहित्य की पहचान के विषय में आलोचक एकरस नहीं हैं, परन्तु यह स्वीकार करना पड़ता है कि घनानन्द के काव्य का एक विशेष अथ मर्मस्पर्शी है साथ ही कुछ अत्यन्त सामान्य भी हैं—कवित्त-मर्मों में त्रितमे हृदयस्पर्शी हैं, पद उनमें ही सामान्य कोटि के। घनानन्द के काव्य में उनके जीवन के एक से अधिक रूप प्रतिबिम्बित मिलते हैं।

यदि घनानन्द के ऐतिहासिक व्यक्तित्व पर विचार न किया जाय तो उनके साहित्य में उनके जीवन के दो रूप हैं, और क्योंकि उनमें कालरूप का सम्बन्ध है इसलिए उनको पूर्वांश तथा उत्तरांश कहा जा सकता है। साहित्यिक जीवन के पूर्वांश में कवि किमी साप्ताहिक प्रेम में अटकन होकर उसकी टीस से तड़पता बिताबिताता हुमा करण क्रन्दन कर रहा था, साहित्यिकों की दृष्टि में प्रेम की पीडा का यही काव्य घनानन्द को शृंगारी फुटल कवियों का मुकुट-मणि सिद्ध कर देता है। 'भुजानहित' के ५७० छन्द इसी अन्नमूर्त्ती ध्यातृन्ता के मग्न उद्गार हैं। उत्तरांश में कवि दार्शनिक बन गया, उसने सम्प्रदाय में दीक्षा ले ली, और विरह की कटुता को गन्ध से नीचे उतारकर उसे सार्वभौम रूप में देपने लगा, 'कृपाकन्द', 'विद्योग-त्रैलोक्य', 'हृदकलता', 'प्रेमपत्रिका', 'व्रजप्रसाद' आदि की रचना इसी जीवन में हुई, फुटल पद भी इसी परिस्थिति में रचे गये होंगे। यह कहना कठिन है कि यदि घनानन्द केवल उत्तरांश की ही कविता लिखते तो साहित्य में उनको वह स्थान मिलता या नहीं जो पूर्वांश की कविता से सहज ही मिल गया है।

विरह के कारण आघात से जर्जर कलेजे की घामे हुए घनानन्द जब जीवन से मार्ग खड़े हुए तो उनके मन में अतीत स्मृतियों का सञ्चित तनिक-सा पाषेय मात्र ही प्रवसिष्ठ था। वे प्रेमपात्र की श्रुति पर झूमू बहाते, गर्मसाँठें लेने और किमी निष्कन्ध आशा के सहारे उसे पिपलाने का प्रयत्न करते। अन्त में एक ओर उनकी सारी आशाओं पर पानी फिर गया और वे प्रेम की नादानी समझने लगे, दूसरी ओर गुह का उपदेश मिला कि वास्तविक प्रेम तो उम श्याम-मलौने से होना चाहिए जिसने रू पर मनेक गोपियाँ ही नहीं प्रसूत कोटि कामदेव भी निछावर हैं और जिसमें रू के साथ रिझाने-वाले गुण भी हैं। यही घनानन्द के व्यक्तित्व में भारतीय और अमरातीय सत्त्वों का मिश्रण हो गया है। भारतीय साधक, यह तो सम्भव है कि, ससार से अमृति के कारण उस अमृत राशि के निकट जाय, परन्तु जब उधर चला गया फिर उसने मन में ससार की वामनात्मक गन्ध नहीं रह सकती, वह तो उस चक्काचोंथ में धपता नया जन्म देख-कर स्वयं को भी भूल जाता है। इसके विपरीत सूझी साधक जब मज्जाजी से निराश होकर हकीकी प्रेम की चर्चा करने लगता है तब भी उसके मन से मज्जाजी रूप लुप्त नहीं हो जाता—उसे प्रतिक्षण हकीकी के लिए मज्जाजी का ही आश्रय लेना पड़ता है। अस्तु, घनानन्द के उत्तर जीवन में भी 'दिलपसन्द दिलदार धार' वाक्य ही रहा, यद्यपि उसका एकीकरण 'हलधर वे कीर' या 'महुबूब नन्द दे' के साथ हो गया लगता है। वस्तुतः जब कवि "दिलपसन्द दिलदार धार तू भुजान की तरसांदा है" कहता है तो साथ ही "मंनू ध्यान धान नहि जानी तू धन-कु ज बिहारो है" भी लिख देता है, या

‘तुने सुन्दर, तेन श्रवणे श्रुति सुन करन्दा’ कहकर उसे ‘चन्दा गोविन्द सुनेद दे धन आनेद-नन्दे’-सखने की जरूरत महमूस होने लगती है। उत्तर जीवन की ये कवितायें कवि को शुद्ध भारतीय परम्परा में नहीं बैठने देती।

✓ धनानन्द के पूर्व काव्य को, सुविधा के लिए, प्रेम-काव्य और उत्तर-काव्य को दोषा-काव्य कहा जा सकता है। साहित्य की दृष्टि से प्रेम-काव्य का मूल्य इतना अधिक है कि उत्तर-दोषा-काव्य अनिवार्यतः यानोचक का ध्यान आकृष्ट नहीं करता। इस प्रेम-काव्य की मुख्य विशेषता एकागिता है, जिसके दो रूप उपनन्द हैं। एक तो गीत-गोविन्दकार जयदेव के समान धनानन्द का प्रेम निभूत है, उसमें ससार या समाज न बाधक है और न साधक, प्रेमी और प्रेयमान दो से ही दुनिया मावाद है, न परिजन-पुरजन है, न इती-सखी, इसलिए न चबाव है और न सहायता। जयदेव ने सभोग भृगु-का भी वर्णन किया था और प्रेम का प्रारम्भ भी दिखाया था इसलिए उनकी संहारों की पाटंटाइम सहायता लेनी पड़ी, परन्तु धनानन्द की कविता वियोग से ही जन्मती है, उसे उस निर्दय एकान्त तहपन में किसी सरय उपचारकर्ता की आवश्यकता नहीं। धनानन्द का यह काव्य शुद्ध वेदना का ही उद्गार है, तीमरे की अनुपस्थिति ने पीरकार को गतावृत्त कर दिया और मूल से विकार के स्थान पर भी कराह निकालने लगी। एकागिता का दूसरा रूप इस काव्य की सूर-काव्य से तुलना करने पर स्पष्ट हो सकेगा। सूर अपने ‘ससारी’ जीवन से विरक्त होकर जब सगवद्भजन में जा गये तब भी उनकी बाणी में पिछले जीवन की छाप लगी रही (इसका संकेत यथा-स्थान किया जा चुका है) और भुगत शामन की जगदावली में वे अपने उद्गारों को प्रकट करते रहे। धनानन्द का शासन के साथ सूर की अपेक्षा अधिक एवं निरिक्त सम्बन्ध था, फिर भी उनके काव्य में उसकी अधिक छाप नहीं मिलती। ऐसा लगता है कि विरहविक्षुब्ध धनानन्द अपने पिछले जीवन को बिल्कुल भूल गये, और उनके शरीर में विरह के सबल आघात से नये व्यक्तित्व का उदय हो गया, शारीरिक या मानसिक आघातों से व्यक्तित्व में विकार या इस प्रकार का सामूल परिवर्तन सम्भव है। एकागिता, प्रेम की तरंगों में बहनेवाले कवियों का स्वाभाविक गुण है, धनानन्द का काव्य इस गुण के कारण महार्घ बन गया है—विरह का वह आघात बड़ा सघन रहा होगा जिसने धनानन्द जैसे सामारिक जन के व्यक्तित्व में ऐसा विकारस्पर्शी परिवर्तन कर दिया।

यह काव्य जिस प्रेम से ओत-प्रोत है उसका वर्णन कवि ने निम्नलिखित शब्दावली में किया है—

रप-चमूष सगयो दल देसि, भज्यो तजि देसहि धीर-भरासी ।
 नैन मिले उर के पुर पंठन, साज सटीन छुरी तिनका ली ।
 प्रेम-बुहाई फिरी घनप्रानद, गीधि नियो फुल-नेम गडासो ।
 रीक-सुजान सची पटरानी, बची बुधि बाबरी ह्वँ करि दासो ॥

(सुधान-हित, ४७)

पहिले मन पर चँव का शासन था परन्तु जब महावीर नायक रूप ने अपने

दल-बल को सजाकर गड पर आक्रमण किया तो दासक घेरें भयभीत होकर भाग गया, फिर नायक ने विजयोल्लास से हृदय रूपी नगर में प्रवेश किया ~~आक्रान्ता~~ आक्रान्ता नेत्र नागरिक नेत्रों से मिले, तब उच्छ्वसल भाव से लज्जा की सूट मची, तदुपरान्त नगर में प्रेम का राज्य घोषित कर दिया गया, उपद्रवी कुल-नियमों को बन्दी बनाया गया, रीझ महारानी बनी और बुद्धि को दासी बनाकर जीवित रहने दिया गया। घनानन्द ने प्रेम का प्रारम्भ रूप-दर्शन से माना है, और वह रूप प्राकृतिक न होकर प्रसाधित है—वह अपने दल-बल सहित ही आक्रमण करता है। रूप की शम्भू का क्वचित् सकेत है—

‘सहज धनी है धन धानव नवेली नाक, अनबनी नय सौ सुहाग की मरोरतै’
(सुजान-हित, ३०)

‘सुकस्यौ न उरर्यो बनाव सखि जूरे को’
(सुजान-हित, १८६),
और कही सामान्य वर्णन है—

पानिप-पूरो खरो निखरी, रस-रासि-निकाई की नीबेंहि रोवें :
लाज लड़ी बड़ी सोल-गसोसो सुभाय हँसीली चितं चित सोवें :
अजित-अजित-भी धन-धानद मजु महा उपमानि हूँ सोवें :
तेरी सौ एरी सुजान तो आंखिन देखि ये आंखि न आवति मोवें ॥

(सुजान-हित, १८५)

जब सुसज्जित रूप को देखकर घेरें का सौंदर्य हो गया तब नेत्र उसके नेत्रों से मिले और यह आश्चर्य की बात है कि उन भोले नेत्रों ने स्वागत ही किया प्रतिरोध नहीं, फिर क्या था प्रेमी के हृदय से सज्जा भी लो गई—घनानन्द की यही स्थिति है। पीछे की घटनाएँ परवशता में हुईं, क्योंकि इसी समय मन पामल हो गया था या शराबी के समान किसी नदी में छका हुआ था, उसने सुधि-बुधि खोकर प्रेम का तिलक मस्तक पर लगा लिया।

ध्यान देने से जान पड़ेगा कि इस तूफानी प्रेम में दो ही तो कदम हैं—रूप-दर्शन और मेल-मिलन रूप-दर्शन बिल्कुल एकपक्षीय है, उसमें दर्शक ही सबेष्ट है दर्शनीय

! रूप-निधान सुजान सखी जब तैं इन नैजनि नेकु निहारे। (सुजान-हित, १)

रूप-छत्री, नित ही वियको, अत्र ऐसी अनेरी भस्याति न नेरी। (वही, २)

दीठि रौ और बहूँ नहि ठौर, फिरो दुग रावरे रूप को दोहो। (वही, ७)

निरखि सुजान प्यारे, रावरो रचिर रूप। (वही, २५)

रावरे रूप की रीति अनूप, नयो नयो लागत ज्यों-ज्यों निहारियं। (वही ४१)

प्राण-मखेरु परे तरफें सखि रूप-खुगो जु फँदे गुन-गायन। (वही, ४६)

देखें रूप रावरो, भयो है जीव बावरो .. (वही, ७१)

जोवन-रूप-अनूप-मरोर सौं अर्थाहि भोग लसं गुन-येँठी। (वही, ११४)

वह रूप की रीति सखी जवनें सखी आंखिन कं हटतार भई। (वही, १४३)

रूप-गुन-आपारि नवेली नेह-जागरि तू। (वही, १६२)

नहीं। इसलिए दर्शनीय पर उस दर्शन के फलफल का कोई उत्तरदायित्व नहीं जाता। नेत्र-मिलन भी उभयपक्ष में सम्पन्न नहीं, परन्तु विषय का वजन वहीं से प्रारम्भ होता है। किसी के रूप को देखकर हम रोम जायें—यह स्वाभाविक है, परन्तु यह रोम मीमांसा कहला-वेगी प्रेम नहीं—भला कवियों ने इसी को मन की मूढता कहा है, मुग्धता हो या मूढता, हे यह बहक हो, क्योंकि रूप पर रोमता तो सामान्य बात है, परन्तु उससे धागे की चरित्तावली विद्यमान है। यदि रोम तक ही बात समाप्त हो जाती तो कुशल भी, परन्तु तदुपरान्त नेत्र भी मिले। रोमनेवाला दर्शक तो रूप पर सञ्चरमान दृष्टिपात करता ही रहता है, यदि दर्शनीय के नेत्र भी प्रकटमात् एक बार उघर भाग्ये तो दर्शक ने धपने को कृतार्थ समझा। अब दर्शनीय के मन में, आकर्षण, घृणा, या कोप से, यह कुतूहल उत्पन्न हुआ कि यह दर्शक पुन पुन देख रहा है क्या, इसलिए उसने तीन-चार बार धीरे उठाकर उसको नहीं प्रत्युत उसकी चोखा को देखा। दर्शक ने समझ कि उसके नेत्र बार-बार धागे बढ़कर मेरे नेत्रों का स्वागत कर रहे हैं। यही गलतफहमी तयानयित प्रेम को जन्म देती है, और आश्चर्य तो यह है कि घृणा और कोप से विक-सित दृष्टि को वह अनुराग-लोक समझने लगता है। दर्शनीय की यह प्रतिक्रिया किसी भी धर्म में अनुराग का धर्म नहीं है। अब यह नेत्र-मिलन भी उनना ही एकरशील है जितना कि रूप-दर्शन। रूप-दर्शन और नेत्र-मिलन की ये समवेत घटनाएँ जीवन में न जाने जितनी बार आती होंगी, फिर भी मन कुछ सास लोको के पीछे ही क्यों पड़ जाता है—” इसका कारण नेत्र-मिलन में दर्शनीय की प्रतिक्रिया भी है। यदि हमसे यह जानती वह सुंदरी से धिरी हुई है, उसे सखी से काम लेना होगा, तो वह धरती चित्रवन से मोनेपन के स्थान पर कठोरता बरसाने, परन्तु उसने अपने वातावरण को ठीक नहीं समझा, इसलिए बैठे-बैठाये ही घसान्ति योन से ली। सम्यक् मन तो सुविन श्वान के समान सर्वत्र मुँह मारने की कोशिश करता है, मुख घुमाते ही यदि उस पर डडा न पड़ा तो वह बिगड़ता ही चला जायगा, और कहीं भी शुद्धता-विविधता न रह सकेगी।

✓ बिहारी से तुलना करने पर घनानन्द के प्रेम की कुछ विशेषताएँ दृष्टिगत होती हैं। बिहारी का काव्य व्यक्तिगत उद्गातृ न होकर वर्णन-मात्र है, इसलिये उसमें शृंगार की घनेक मनोरम भूमिका है, परन्तु घनानन्द का काव्य व्यक्तिगत अनुभव से उत्पन्न है, इसलिये उसमें शृंगार की एक ही परिस्थिति और उसका एक ही रूप मिलता है। बिहारी ने जिस प्रेम का अधिकार वर्णन किया है वह नेत्र-मिलन से प्रारब्ध और रूप-सौन्दर्य में उद्दीप्त होकर मन के मिलने तक धागे बढ़ता है, वह प्रायः एकपक्षीय नहीं, तुल्योन्माद है, परन्तु घनानन्द में रूप प्रथम हेतु या मूल कारण है, नेत्र-मिलन वास्त-विक नहीं प्रत्युत काल्पनिक है, और एकपक्षीय होने के कारण इसमें मन को साथ कभी पूरी नहीं होती। इसलिए बिहारी के विपरीत घनानन्द का प्रेम सर्वत्र विरहोन्माद है, उसमें संयोग की घड़ी लिखी ही नहीं। चण्डीदास का प्रेम भी विरहोन्माद था, परन्तु यह उभयपक्ष में था इसलिए उसमें संयोग अवश्य है, यद्यपि संयोग का अभाव है, घना-नन्द में संयोग नहीं है—उसकी तकिक भी संभावना नहीं है—फिर भी संयोग की भूरि कल्पना की गई है—

इनका विस्तार 'रत्न-आरस' (सुखान-हित, १७), 'सौति' (वही, १६), 'लकम्पा' (वही, २३), 'प्रतोला' (वही, २७), 'हंसनि-ससनि' (वही, २८), 'रति-रंग' (वही, २६), 'रस की तरंग' (वही, ३२), 'आतिथन' (वही, २६), 'बेत की निहाई' (वही, ५६), 'हय-मद' (वही, ८१), 'चाकचुरीति' (वही, ११५), 'नयन सनेह' (वही, १५८) आदि अनेक रूपों तक बिना है। साथ-ही इन प्रभितापाओं में आशा के बीच भनकते हैं क्योंकि कई बार 'आगम-उपाह-वाह' (७७) से उनका मन कुछ उत्तथित-या समझ है और वे ऐसा सोचते हैं कि अपने रीति को निवाहने के लिए मिलन जरूर होगा—
के विपरीति मिलो घनमानन्द या बिधि बापनि रीति निवाही।

(सुखान-हित, ५९)

मानन्द के घन प्रीति-साक्षी न बिगारिये।

(वही, १२४)

कतुन यह धारा देन और मनन का ही प्राक्किक परिणाम है। साथ-ही किसी दूसरे प्रेमी ने उतना दीन बनकर अपने प्रेमसाध को मनाया हो, नाहें उनके प्रेम में कवाई थी, बाहे बह बिन्दुल निराश हो चुका था। 'आपकी न चाहें, ताके बाद की चाहें' कहने वालों को छोड़ दीजिये, हिन्दी का दूसरा ऐसा कौनसा कवि है जिसने हा-हा खाकर अपना मुख मुँह दिया या पैरो पड़कर माया बिस दिया हो, परन्तु घनानन्द। ऐसा प्राय करतें हैं जो उनकी दीनदया का फल है और उनके प्रेम का साधक भी है—

सं सं मान चारों टुक टुक पारों थो बिचारों,

हा-हा घनमानन्द तिहारो दीन की दल।

(सुखान-हित, ६०)

हित-बापनि छैं चित चाहत न नित पापनि जर सोस घाँ।

(वही, ११०)

जिन गौरव से मन कवि भगवान् के सामने घाने की दीन बताकर घाने देन का वर्णन करते हैं वही हिन्दी घनानन्द हैं, लोक-साध का वास्तविक श्राग हो यही हुमा पा, अन्य प्रेमी तो, समझ है, झूठ बोला करते थे। यह देन लोक-साध की दृष्टि से असाध्य हो परन्तु और वेदना का सुघर है। भगवान् के सम्मुख दीन बनने से प्राप्ता निस्तेज नहीं होती परन्तु किसी व्यक्ति के सपक्ष दल सीधे तक उतर घाने से प्रीति बुझ सी जाती है।^१ घन विज्ञान असह्य वेदना के बिना सिर पटकने के समान इस देन की दशा सम्भव नहीं, इससे स्वाभिमान बुर-बुर हो जाता है और पीड़ा शान्त नहीं होती। घनानन्द के वाक्य में भाव घन का आकर्षण यही पीड़ा है जो अज्ञानान्द मनोदशा से उद्भूत होने के कारण पाठक को ग्रहण कर लेती है।^२

और हुमा भी वही घनानन्द ने अपने हृदय की टूट टूट कर दिया, परन्तु

१ भरि भर जिसक हूँ भेटन की अभिताप-घने-वरी छनिया (४२८)

२ ऐसी हिन्दी-हित-यत्र बधिर नु मान क्या न कहूँ धबरेखो।

सो घनमानन्द जान भवान् सो टुक तिसी परि बाँचि न देख्यो॥

(सुखान-हित, २८२)

उनके प्रेम-यात्र ने उसको पढ़ने की कभी परवाह नहीं की, वे उजड़ गये, परन्तु भावने^१ कहीं और ही बने रहे, इनके हृदय में प्राण^२ लग गई, होती^३ जलने लगी, वे युग हैं। स्वाभाविक भी है। जब घनानन्द नितान्त एकपक्षीय आकर्षण को ही प्रेम समझने लगे तो उसका और क्या परिपाक हो सकता था। सुन्दर व्यक्ति पर प्राण देने वाले तो अपनेको व्यथित हो सकते हैं, वह बेचारा किस-किस पर दया करके उनके मन को शान्त करेगा? इसलिए एकपक्षीय आकर्षण सर्वथा लम्पटता है, प्रेम नहीं, प्रेम हृदय का बहु आकर्षण है जो उमय पक्ष में सम हो—मनुराग मात्रा में तुल्य नहीं हो सकता, परन्तु दोनों पक्षों में अवश्य तुल्य होना चाहिये। घनानन्द को अब मालूम हुआ कि उनका प्रेम-यात्र तो निष्ठुर और निर्मोही है, उस जैसा विश्वासघाती कोई दूसरा नहीं हो सकता।

एक बिसास की टेक गहाय कहा बस जो उर और ही ठानी ॥१॥

रस प्याय के ज्वाय बढ़ाय कँ आस बिसास में मो विष घोरिये जू ॥१८॥

अधिक अधिक लें सुआन रीति राखरी है ॥२४४॥

परतीति वै कीनी अनीति महा विष दीनी विद्याय मिठास-डरी।

इत कहूँ सों भेल रह्यो न कछू, जत खेल-सी-तूँ सब बात डरी ॥२४५॥

तुम्हें पाम अजू हम सोयो सबे हमें खोय कही तुम पायो कहा ॥२२२॥

इस एकपक्षीय आकर्षण का अवसान ससार के प्रति ग्रथदा में हुआ। प्रेम, कभी नहीं करना चाहिए, इसमें आनन्द कम और विपत्ति अधिक है, जो भाव्य में लिखा होता है वही मिलता है, उसने दुःख दिया और सुख पाया परन्तु हमने अपना चिस सौंप दिया फिर भी चिन्ना पलने पड़ी, हमारा जीवन व्यर्थ है, ईश्वर मनुष्य को चाहे जो कष्ट दे परन्तु किसी निर्मोही से उनका प्रेम न करावे। इस प्रकार के उद्गार प्रेम की अवसिति में व्यक्त किये गये हैं—

(१) वेह बहे न रहे सुधि येह की, भूलि हूँ नेह को नाँव न लीजै ॥३७॥

(२) पुन बँधे, कुल छूटे, आशो वै उदग लूटे,

उत जुरै, इत दूटे, आनन्द विपत्ति है ॥५१॥

(३) कौन कौन बात को परेखी उर आनिये हो,

जान प्यारे कँसे बिधि-अक टारियत है ॥१२६॥

(४) दुख वै सुख पावत हो तुम सो, जित के भरपे हम चित लही ॥१३१॥

(५) है घन आनन्द सोच महा मरिबो अनमोच बिना जिय जीवो ॥१४८॥

(६) दिनन को फेर मोहि, तुम मन फेरि डारयो ॥२२४॥

(७) प्राण भरेंगे, भरेंगे विया, मैं अमोही सो काहु को मोह न लागी ॥२८४॥

१ राखरी बसाय तो बसाय न उजारिये ॥ (वही, २१८)

२ उजरति बसो है हमारी अँसियानि देखो,

मुवस मुदेस जहाँ भावते बसत ही ॥ (वही, २१७)

३ उर आँच लागी ॥ (वही, २०६)

४ होरी-सी हमारे हिये लागिये रहति है ॥ (वही, २१६)

निराशा के ये वाक्य हृदय की जर्जरता के चोतक हैं। भूखी आशा, निराधार विस्वास, यथासम्भव प्रयत्न और दयनीय दैन्य के अनन्तर असफलता से पुरस्कृत होने पर हृदय में खीझ, अश्रद्धा और भाग्यवाद के इन भावों का आ जाना स्वाभाविक ही है। घनानन्द में इनकी संख्या अपार है और इनका आकर्षण भी निर्विवाद है—

जरो विरहागनि मं करो रौ गुहार कायो

बई गयो तू हू निरबई ओर दरि रे ॥२६५॥

हाथ बई यह कौन भई गति प्रीति मिटे हू मिटै न परेखो ॥२७४॥

कय आय हो ओसर जानि सुजान बहोर सौ बंस तो जाति सबी ॥२४१॥

तुम हो तिहि साखि सुनौ घनघानन्द प्यार निगोड़ै की पोट दुरी ॥३८४॥

यह तो सुधि भूति गयो बिछुरे कबहुं सुधि भूति न भोत सई ॥४६२॥

एक दास बसे सदा बालम बिससो, ये न

भई बयो बिहारि कहै हनं तुम्हं हाय हाय ॥४६५॥

इस हाय-हाय में जो कस्या है वह खीझ का परिहास करने वालों को भी पिघला सकती है। यदि निष्ठुर प्रेम-भाव भी इसको सुन लेता तो वह भी हमात्रं हो जाता। परन्तु भाग्यवादी होते-होते घनानन्द व्यक्तिगत समकक्षता को देख की इच्छा समझने लगे, यही से उनकी सम्प्रदाय में दोसा प्रारम्भ होती है—

दीरि दीरि पावयो ये पके न अड़ शोरनि तें,

गति भूसं मन की न दुरी कछू तोतै रे ।

तलै ठोर दीरै यहि, सुधि सोजं मोबधन,

बूझिये न बिहरयो अनाप तोहि होतै रे ॥

हाय हाय रे समोही हारि के कहत हा हा,

भाय बनी घब हूँ यही रची जोतै रे ।

भास-बिसबास वै असाधन हू तापि लै न,

तापन कृपा है और कहा सपै भोतै रे ॥

(कृपाकन्द, ६२)

इस दोहा से पूर्व घनानन्द के प्रेम पर कुछ और विचार कर लेना चाहिये। यह कहा जा चुका है कि ये प्रेम की कोखें हुए अपनी खीझ प्रकट कर रहे थे। प्रेम बुरा होता है, इसमें श्वास नहीं है, इसमें निर्दयी जात जाता है, दीन मारा जाता है आदि उद्गार भृंगार काल की अपनी विशेषता और तत्कालीन जीवन की प्रसारता के चोतक हैं। इनका उद्गम प्रेमपात्र को निष्ठुर, अधिक आदि विशेषणों से सम्बोधित करने में है। परन्तु पीछे घनानन्द को पता लगा कि प्रेम तो वास्तविक और सत्य है, जो निष्ठुर है वह प्रेम के स्पर्श से शून्य होने के कारण, प्रेम को उसके कारण बुरा नहीं कहा जा सकता, वह बुरा है क्योंकि वह प्रेम के मर्म को नहीं जानता। प्रेम का निर्वाह सामान्य व्यक्ति का काम भी नहीं है, इसके लिए तो हृदय अत्यन्त शुद्ध, पवित्र, सरल एवं निष्कपट होना चाहिए, हमने यह भूल की कि अयोग्य व्यक्ति को ऐसी प्रमूर्ख वस्तु का अधिकारी समझने लगे। घनानन्द के ये विचार उद्गमजनित नहीं हैं, इनमें प्रेम से

भागने की प्रवृत्ति नहीं प्रत्युत उसको आत्मसात् कर लेने का भाव है—

- (क) अग्नि सूषो सवेह को मारग है जहाँ नेंकु सयानप बाक नहीं ।
तहाँ साँचि चलै तचि आपुनपौ भभक कपटी जे निसाक नहीं ।
घनग्रानन्द प्यारे सुजान मुनौ इत एक तँ दूसरो आँक नहीं ।
तुम कोन घौ पाटो पढे हो लता मन नेहु पं देहु छटाक नहीं ॥२६७॥

- (ख) प्रेम-नेम हित-चतुरई, जे न बिचारत नेकु मन ।
सपनेहूँ न बिलबियै, छिन तिन द्विग आनन्दघन ॥२८५॥

क्योंकि यह प्रेम एक मामान्य भाव नहीं रहा, प्रत्युत 'प्रेम पन्थ' बन गया है, यह अन्तर्यामी 'जानराय' का प्रेम है, जिसको 'रँगौली प्रीति'^१ कहा जाता है। इसमें वियोग और संयोग^२ दोनों ही एकरस हैं, चण्डीदास की साधना के समान ही। उदाहरण देखिये—

- (क) जल-पल-आपी सदा अतरजानी उदार,
जगत में नाँवे जानराय रह्यो परि रे ॥२९५॥

- (ख) जान हूँ तँ आये जाको पक्षी परम ऊँची,
रस उपजावँ तामें भोगी भोग जात ग्वै ।

जान घनग्रानन्द अनोखो यह प्रेम-पन्थ,
भूले ते चलत, रहै सुधि के धकित हूँ ॥२९६॥

आलोचको ने माना है कि घनानन्द की कविता 'जग की कविताई'^३ से बहुत ऊँची है, इसको वही समझ सकता है जिसके हृदय में स्नेह रजित^४ हो। कदाचित् इसलिए कवि ने यह घोषणा की थी कि दूसरे लोग समझ सकें सायान^५ कविता करने हैं, परन्तु मेरी बबिता नैसर्गिक है और इसीलिए मुझे उच्च स्थान प्रदान कर देनी है। इस कविता की मधुरता पर रसिक और साहित्यिक दोनों रीझ चुके हैं। हमने ऊपर बताया था कि इन रीझ का मुख्य आधार तो उस काव्य की वैयक्तिकता है, यह इतना एकांगी है कि अनुभव-जन्य यथार्थ वेदना को सहज शक्ति से अभिव्यक्त करके ही पाठक को बसीभूत कर लेता है, रीतिबद्ध कवि बिहारी आदि की अपेक्षा व्यक्तिगत वेदना को स्वतन्त्र रूप से शब्दबद्ध करने वाले सभी कवि अधिक हृदयस्पर्शी लगते हैं। घनानन्द के सौन्दर्य में इन अनावृत करणा को प्रथम स्थान मिलना चाहिए। दूसरा स्थान शैली गत चमत्कार का है। घनानन्द को ससार का कुछ अनुभव प्राप्त था, यद्यपि उन्होंने उस समस्त का उपयोग नहीं किया, परन्तु उसमें से किंचिदंश को अप्रस्तुत सामग्री के रूप में स्थान दिया है। यह दुर्द्वारा आवश्यक है कि घनानन्द में इतनी कम अप्रस्तुत सामग्री का उपयोग है कि उसके आधार पर निकाले गये निष्कर्ष

- १ नीरस रचन उचाय रँगौली प्रीति सुरत पागोने । (कृपाकन्द)
- २ चाह के रंग में भोज्यो हियो बिछुरे बिनै प्रीतम सान्ति न मान ।
- ३ जग की कविताई के घोखे रहै, हूँ याँ प्रवीनन की मति जाति जहाँ । (प्रसस्ति)
- ४ समझै कविता घनग्रानन्द की हिये-आँखिन नेह की पोर तची । (वही)
- ५ सोग हँ तागि धवित बनावन, मोहि तो मेरे कवित बनावत ॥२९८॥ (सुजान-हित)

निर्भान्त नहीं रह सकते, इस सीमा पर हम ऊपर विचार कर चुके हैं। मनु, यह यत्किञ्चित् सामग्री उस जीवन से आई है जो पाठक का मुस्करावित, परन्तु साहित्य में सुसज्जित नहीं है। फिर भी इन सामग्रियों की तुलना कबीर की सामग्रियों से नहीं हो सकती। कबीर का समाज उन पिछड़े हुए लोगों का था जो चाकी-चूल्हे या शिलोदर की चर्चों में ही बड़ा रहते हैं इसलिए उनके गुरु कबीरदान मानते उपदेशों में उसी मरम्मत सामग्रियों को रत रहे। इनके विरुद्ध प्रमानन्द का समाज बुद्धि-वर्धन में श्रेष्ठ या भीर उन्नत प्रकार बटुनुची था, मनु कवि ने अनेक क्षेत्रों से उन सामग्रियों का सर्व चमक किया है, यह परम्परागत नहीं मौखिक है, साक्षात् नहीं सह्य है। प्रमानन्द की यही विशेषता है कि कम-से-कम सामग्रियों से अधिक से-अधिक लाभ उन्होंने उठाया है, उनकी चुनाव परम्परा मार्मिक तथा उद्युक्त है। ऐसा लगता है कि यह सामग्रियों की उन्नती सह्य है जिसकी कि अनुभूत वेदना की अभिव्यक्ति। उदाहरण से अधिक स्पष्ट हो सकेगा—

(क) विरह-समोर की झरोखि झरोख, नैह-

भीर भीखी जीव तऊ गुडी लौ उड़्यो रहै ॥४६॥

(ख) घेरपी घड प्राय प्रानराव-वडनि-अउ पं,

ता मनि उनारे प्यारे फानुस के बीर है ॥४७॥

(ग) मोर जे समाद घनप्रानन्द विचारं नीन,

विरह-विषम जर जीबो रुखो लण ॥४८॥

(घ) उन ऊपर-नीय लगी निहोती मुकहासणि घोरज हाथ रहै ॥४९॥

(ङ) देखिपे बसा प्रसाध अतिमां निपेटिनि की,

नसबी विधा पे निनि संघन करति है ॥५०॥

(च) गए उडि लुलत पल्लव लौ सरल सुख,

परयो श्राव भीवरु वियोग बंरी जेव सो ॥५१॥

(छ) रहै रिये रहौगे कहां लौ ग्रहायवे की,

बहूँ लो मोटिये पुकार काल खोतिहै ॥५२॥

(ज) जब घायही झीमर जानि सुनानि बहोर लौ वंस लौ जानि लडी ॥५३॥

यह सिद्धान्त है कि जीवन पर मनु भारी हो जाती है जब उस नहीं सकती, परन्तु जीव ग्यो-ज्यो प्रेम में भीमकर भारी होता है क्योंकि वह पनप के समान उठता रहता है—यह प्रतीक विरोधाभास है जिसका अर्थ स्वयं होता है। प्रियतम उस दीनक के समान है जो नाच के पात्र से ढँका हो, इन वर्तन पर भाव बिठने पर बाँधे उठती हो क्योंकि एकत्रीभूत हो जायगी, घन दीनक अधिक चमकने, विष्णो के परिवृत्त शरीर में प्रियतम की हृद्यी प्रकार व्योतिर्मान रहते हैं। विषम ऊपर में मृत का स्वाद दिव्य हो जाता है, यहाँ तक कि पानी (जीवन) भी बटुवा लगने लगता है, विरह-नर में भी जीवन बटुवा लगता है—‘जीवन’ शब्द पर श्लेष से उक्ति में दोहरा चमत्कार आ गया है। जिसके पंखों में भँदरी लगी हो वह चलने-फिरने क्यों लगा, प्रेमपात्र का ऊपर भी प्रेमी तक चतुर नहीं आ सकता, आयर उनमें भी भँदरी

लगा ली है—मैंहदी सौन्दर्य और विलास दोनों का समवेत सकेत देती है और मध्यकाल का एक सामान्य प्रसाधन भी थी। चोर कष्ट में यदि व्यक्ति लघन करे तो उसके शरीर को सुराक कहीं से पहुँचेगी? नेत्रों की ओर ऐसी ही भसाध्य दशा है। यदि घेन में आप एक डेला फेंक दें तो जितने पक्षी होंगे वे मयभीत होकर उड़ जावेंगे, वियोग ऐसा ही उपलब्ध है जिसके गिरते ही मुख रूपी पक्षी तुरन्त उड़ जाते हैं। प्रमंजी में 'हीघर' और 'सिसिन' दो शब्द हैं परन्तु हिन्दी में 'सुनता' और 'ध्यान से सुनना' होता है, एक व्यक्ति सुनता है फिर भी नहीं सुनता, तब कहा जाता है कि क्या आपके कान में रुई लगी है, प्रायः टालमटोल करनेवाला व्यक्ति सुनकर भी धनशुनी कर देता है—इसीको 'बहराना' कहते हैं, घनानन्द ने बहराने को ही कान की रुई माना है। प्रतीलाकुल विरही को एक ही भ्रमोत्सव है कि प्रायः सीमित परन्तु प्रतीक्षा निरवधि है, न जाने कब बनिजारा अपना टांड लाद करके चल देगा और तब मन की एरुमाय अतृप्त अभिलाषा मन में ही रह जायगी, सर की गोपी ने अन्त में प्रियतम के पास एक ही सन्देश भेजा था—'न जाने कब छूट जायगो प्रान, रहै जिय सापी' घनानन्द भी अपने प्रेमपाश को छीजनी हुई वयस का ध्यान दिखाते हैं।

✓ इस अप्रस्तुत योजना के उदाहरण असंख्य नहीं हैं, परन्तु क्षेत्र अनेक हैं, जिनके आधार पर कोई भी कवि के जीवन और उन-उन क्षेत्रों के नैकट्य की सम्भावना नहीं की जा सकती। परन्तु ध्यान देना होगा कि इस योजना में रूपाकार का कोई सादृश्य नहीं दृष्टिगत होता, केवल गुण-साम्य है वह भी विद्यमान गुण के आधार पर नहीं, प्रत्युत क्रियावसिति या फल को ध्यान में रखकर। प्रस्तुत और अप्रस्तुत में से एक मूर्त है तो दूसरा प्रायः अमूर्त, कही मानवीकरण है, तो कहीं स्तेप का आधार। जीव और पतम, अन्तराय और पट, पक्षी और सुख, वियोग और पत्थर, कपास और बहिराना, तथा बहीर और वयस के अप्रस्तुत-प्रस्तुत-भाव अनेक प्रगतिशील कवियों के अनुकरणीय हैं। जब शार्ङ्ग सधन करती हैं, या हस्तगत कर देती हैं तो उनके ये व्यापार उस समय के समाज का कुछ सकेत देने के साथ-साथ नेत्रों को व्यक्तित्व भी तो प्रदान करते हैं। उत्तर के चरणों में मैंहदी सगने से पूर्व उत्तर को एक व्यक्ति बनना पड़ेगा, तरण या तरणी। अप्रस्तुतों के सम्बन्ध में दूसरी बात यह है कि ये उच्छृंखल प्रयोग न होकर धर्म-विशेष की व्यञ्जना के लिए प्रयुक्त हुए हैं। जीव को पतम मानते ही विहारी का वह दोहा याद आ जाता है जिसमें 'उड़ी जाति कितऊ गुडी, तऊ उडायक हाथ' कहा गया है—पतम का नाच तो उस पर निर्भर है जिसके हाथ में उसकी रस्मी है। उत्तर के चरणों में मैंहदी सगने से उत्तर के आश्रय निष्ठुर प्रिय के अग-अग पर अगराग लग गया, जो उसको सुन्दर एवं सुकुमार के साथ-साथ मानवान् भी सिद्ध कर देता है—ऐसी है अदा उनकी। वियोग और डेल में कितना साम्य है, दोनों भूलनेवाले, शोषक तथा प्रसेवनीय हैं। कान में रुई देना अपने आप में स्वयं भ्रुकाना या बहिराना है—हम सुनकर भी नहीं सुनते, यह सूक्ष्म प्रयत्न है, और कान में रुई लगा लेने हैं, यह स्थूल प्रयत्न है। घनानन्द की यह अप्रस्तुत-योजना वस्तुतः सहज प्रति सराहनीय है।

धनानन्द की प्रप्रतुष्टयोजना स्नेह और विरोध के कंधों पर हाथ रखकर उचक रही है, इसलिए वह जितनी है उससे अधिक ऊँची दिखाई पड़ती है। ऊपर जिन उदाहरणों का विरलेपण किया गया था उनमें से एक उदाहरण विरह रूपी विषम-ज्वर के कारण जीवन का स्वाद कटु बढा रहा था, विषम-ज्वर में पानी कड़वा लगता है, यह धनुमन्-सिद्ध है, और विरह से जीवन में कटुता आ जाती है, इसे भुक्तभोगी जानते हैं, कविने द्रिष्ट्य शब्द के प्रयोग से जो रूपक बनाया है वह समूह्य है। पानी से भव भोग जाते हैं और स्नेह में भी तिक्क की सामर्थ्य है, 'भीष्मों' का एक धर्म प्रभिषा से और दूसरा ससणा से लिया जायगा। 'कान खीलना' एक मुहावरा है, और ईई हट जाने पर स्वयं ही कान झुन जाते हैं, एक अर्थ लक्षण शक्ति से दाय्या है और दूसरा प्रभिषा से।

प्रेम एक विषम दशा है, यह सबसे बुरी भी है और सबसे अच्छी भी, जो मिटना चाहता है उसके लिए प्रेम के समान कोई दूसरी वेदी नहीं, और जो लाम-हानि का हिसाब-किताब रखता है, उसे इस मार्ग पर भूलकर भी कदम न रखना चाहिए। इसीलिए प्रेमी मरकर घमर होता है, सर्वस्व खोकर जीवन का फल प्राप्त करता है। प्रेमियों ने इन विरोधी भावों को बड़ी चमत्कारिणी उक्तियों द्वारा प्रमित्यक्त किया है। धनानन्द इस श्रेष्ठ में भी सजालियों से घाते हैं, विषमता की उनकी विरोधाभासी उक्तियाँ बड़ी रमणीय हैं—

(क) अचरज जानि उघरे हूँ साज सों वके ॥२६॥

(ख) लड़-हार पहार से लागत है, अब प्राणि सँ बीच पहार परे ॥२६॥

(ग) नेह-और भीष्मों जीव, तज गुरी लों उड़्यो रहे ॥२६॥

(घ) गुन बंधं, कुल छूटं, प्राणी हँ उदेग लूटं,

उत जुरं, इत दूरं, धनानंद विपति है ॥२६॥

(ङ) बदरा बरसं रिनु भं घिरि कं, नित ही भैसियाँ उघरी बरसं ॥२७॥

(च) मोहि तो विमोग हूँ मैं बीसत समीप ही ॥२७॥

(छ) डोली दसा ही लो मेरी मति लीनो कसि है ॥२७॥

(ज) दुस बं मुख पावत ही तुम लो, चित के धरये हम चित लही ॥२७॥

(झ) तुम कौन पौ पाटी पड़े हो लला मन सेह पं देह छटांक नहीं ॥२७॥

इन विरोधों में शब्द-चमत्कार कम परन्तु उक्ति-चमत्कार अधिक है। सयोग में हार का फामिला भी पहाड़ का-मा व्यवधान लगता था, परन्तु अब वस्तुतः हमारे सुम्हारे बीच में पहाड़ आ गये हैं। बादल ऋतु-विशेष में ही घिरकर बरसते हैं, परन्तु नेत्र नित्य ही तथा उघरकर बरसते हैं—इस उक्ति में 'निसिदिन बरसत तेन हमारे' का भाव अधिक चमत्कार से वर्णित है। यद्यपि विधोष है फिर भी तुम हर समय मुझको अपने समीप ही लगते हो—इसमें 'प्राणा भेति मर्याद रे' का गहरा भाव चहो है, फिर भी चमत्कार है। वे कुछ खीने दिखाई पड़े और इसीलिए मेरे मन को कसकर ले चले—चमत्कार मुहावरे का है। विनिमय की विषमता दुःख देकर सुख पाने तथा चित देकर चिन्ता के प्रादान-प्रदान में है। मन लेकर छटांक भी न जोटाता वेईमानी है, परन्तु

'मन' का द्रिष्टार्थ तथा 'छटा' का छटा-+अक अर्थ निकलने से पाठक चमत्कृत हो उठता है। यद्यपि इस प्रकार के कल्पित चमत्कार सहज नहीं माने जा सकते, फिर भी उनके सौन्दर्य को धर्म-साध्य भी नहीं घोषित किया जा सकता। ये चमत्कार घनानन्द की 'कविताई' का प्राण है।

पूर्वाश के जीवन में घनानन्द ने जो रचना की उसमें वेदना के साथ-साथ चमत्कार भी पर्याप्त है, परन्तु समस्त प्रयत्न सहज-सा ही लगता है—कम-से-कम वह मौलिक व्यवस्था है। कवि की टोंग ने उसकी वृत्तियों को घन्तुमूर्खों कर दिया। और जहाँ-जहाँ उसकी दृष्टि पड़ी वही गहराई तक पहुँची। 'सुज्ञान-हित' इसी प्रकार की कविता का संग्रह है। इसमें कहीं कहीं खोफ है तो कहीं मन वहलाने का प्रयत्न। ऐसा लगता है कि घनानन्द एकान्त में बैठे हुए अपनी विषम परिस्थिति पर सोचते रहते थे, सुसार से घाँव छिपाकर उन्होंने वियोग-भाग्य में गोने पर गोते खाये और अन्त में अमृत्यु उक्ति-रत्न निकालकर वे किनारे से लगे। उनके इस जीवन में जो अनिवार्य साधना हो गई वह सरस्वती की बीणा को झकृत करती रही। जीवन की विषमता के समान ही उनके इस काव्य में प्रस्तुत तथा अग्रस्तुत की भी विषमता है, जो उसकी विचित्र-विचित्र सौन्दर्य प्रदान करती है। ✓

अपने साहित्यिक जीवन के उत्तराश में घनानन्द ने जो कविता लिखी उसका स्वर बदल गया और इसीलिए उसका स्वस्म भी भिन्न कोटि का है। कवि ने चिरकाल पर्यन्त सन्तप्त मन से श्रन्दन करके अब भगवान् की शरण से ली और अपने दुःख को विस्तार देकर उसके निवारण की प्रार्थना भगवान् से करने लगा। उसका विदवास है कि ससार में भटकने से कोई लाभ नहीं, जो कुछ मिला वह भगवान् का विशेष दान था, इसलिए उसकी कृपा का अवलम्ब ही विकल मन को शांति दे सनता है—

दौरि-दौरि घावघो पै धके न जइ शेरनि तें
गति भूलै मन की न दुरी कछू तोलै रे।
सातै ठौर दीर्घ याहि, सुधि सोजै मोदघन,
भूमिमें न बिडरघी अनाय तोहि होतै रे।
हाय हाय रे अमोही हारि कै बहत हा-हा,
आय बनी अब हूँ है वही रबो जो तै रे।
भास-बिसवास रै असाधन हूँ साधि सँ न,
साधन कृपा है और कृपा सवै मोतै रे।

(कृपानन्द, ६२)

जब कृपा पर इतना विदवास जम गया तब ससार की समस्त वस्तुएँ व्यर्थ दिगवाई पड़ने लगी, जिसकी अमृत्यु पदार्थ मिल सनता है वह साधारण वस्तुओं का योग क्यों करेगा—

फीके सबाद परे सब ही अब ऐसो बछू रसपान कृपा को।
गीरस मानि कहै न सहै गति मोहि भिन्यो सनमान कृपा को।

रोमनि सं निजयो हियरा घनभ्रानंद स्याम-मुजान-कृपा को ।

मोल लियो बिन मोन, प्रमोल है प्रेम-पदारय-दान कृपा को ।

(कृपाकन्द, =)

जिसकी कृपा से अममन वस्तुएँ भी सम्भव हो जाती हैं, उससे कुछ भी याचना की जा सकती है, परन्तु यदि माँगना है तो सामान्य वस्तुएँ क्यों, फिर कृपा-भात्र की ही याचना करनी चाहिए । इसलिए घनानन्द ने उद्देग के स्थान पर शान्ति, व्याकुलता के स्थान पर विश्वास और हाम-हाम के स्थान पर प्रार्थना को माने मन में स्थान दिया, सामान्य रूप के स्थान पर वे अनन्त स्तराधि पर रोमों और प्रेमी के रूप में भ्रानन्द-धन के लिए तृपित चातक बन गये । यही उनका तीसरा जन्म मानो ही गया ।

विचारधारा में ऐसा सर्वांगीण परिवर्तन आ जाने से घनानन्द बिल्कुल बदल गये; अब वे प्रेमी नहीं बल्ल वे, वे साहित्यिक न रहे, साधक बन गये, उन्होंने परिस्थितियों में समझौता कर लिया और दुर्भाग्य को सौभाग्य समझने लगे । अब घनानन्द का समय और शक्ति क्रन्दन के स्थान पर भुगु-कीर्तन या सीता-यात्र में उपयुक्त होने लगे । कविता अब भी होती थी परन्तु सहज वेदना के स्थान पर आरोपित विरह की, उपालम्भ अब भी दिये जाते थे परन्तु प्रेम-पात्र को नहीं 'बलोने स्याम' को, प्यार अब भी थी परन्तु भौतिक प्रेम की नहीं इष्टदेव की कृपा की, अभिलाषाएँ अब भी उद्दीप्त रहती थीं परन्तु रति-केलि की नहीं, राग-सीखा की । घनानन्द का यह काव्य अपेक्षाकृत हीन कोटि का है; इसमें फलक पिन्तुत हो गया है, अन-गहराई में कमी का अनुभव होता है, इसके उद्गार सहज नहीं साम्प्रदायिक हैं । कला की दृष्टि में इसमें वैविध्य तो मिलता है परन्तु उत्कर्ष नहीं, घनानन्द में उत्तुंगता के स्थान पर विचार आ गया है, उनकी उन्नति ऊर्ध्वमुखी नहीं पशोःमुखी है ।

इस परिवर्तन का सबसे स्पष्ट तथा महत्त्वपूर्ण स्वर तो विचारधारा में झलक रहा है—प्रेम के स्थान पर सीता-यात्र, मजाबी के बदले हकीमी । परन्तु कला में भी इसके सकेत स्पष्टतर हैं, यहाँ तक कि दोनों कविताएँ एक ही घनानन्द की हैं—इसमें सन्देह होने लगता है । कविता और सबंधों के स्थान पर कही पद, कही राग, कही शीघ्रादर्या आ गई है । ब्रजभाषा छूट-सी गई और पंजाबी, खड़ी बोली और उर्दू सुलभ माध्यम दिखाई देने लगते हैं । इस वैविध्य में तारतम्य है साम्प्रदायिक नहीं । ऐसा लगता है कि कवि स्वानुभूति के स्थान पर प्रचार को उद्देश्य मानकर बतला है । साहित्यिक उत्कर्ष के स्थान पर लोकोपयोगी नीरस भावृत्तियाँ मन को लिप्त कर देती हैं । स्तुतिपरक रचनाएँ उद्धार भले ही कर दें, पाठक को भ्रानन्दिन नहीं कर पाती । चित्राचरित सामग्री का परम्परायुक्त उपयोग प्रतिभा को कुण्ठित कर देता है, घनानन्द को उस उत्तरकालीन कविता से ऐसे ही निष्कर्ष निकलने लगते हैं । गुणोपेत काव्य के स्थान पर वे नीरस भावृत्तियाँ ऐसी ही समझिये जैसे कबीर के काव्य में साक्षियों के बदले पद-रपनी आदि की साम्प्रदायिक रचनाएँ ।

'कृपाकन्द' में परिवर्तन का प्रारम्भ है, 'रँगनी प्रीति' का एकान्त आश्रय लेकर

१. नीरस रचनि बचाव रँगोली प्रीति सारस पगोरो । (५०)'

पुरानी बातों को भुना देना। कवि का मत है कि भगवान् के कृपा-रूपी शमोष दान के लिए बुद्धि का वस्त्र बड़ा जीर्ण-सा लगता है, उसको हृदय ही सहेल सकता है। 'वियोग-बैलि' के गीत बगाली राग में रचे गये हैं, भाषा और भाव सरल एवं सामान्य हैं—

न न्यारी है, न न्यारी है, न न्यारी ।

भई है प्रान्प्यारे-प्रान्प्यारी ॥७६॥

'इक्ष्वाकू' में पञ्जाबी और उर्दू का बहुत अधिक प्रभाव है। इसकी रचना तब हुई थी जब कवि का 'सया इस्क बजचद सू'। इसकी भावसैली पर फारसी का भी पर्याप्त प्रभाव है, वही लड़पन, मारकाट और रक्तपात। एक सामान्य उदाहरण देखिए—

ब्रजमोहन घनघनानन्द जानी जद चरमों बिच आया है ।

इस्क शराबो कीया मूजनु गहरा नसा पिलाया है ।

तन मन और जिहान माल बी सुधि बुधि सर्व बिसारी है ।

महर-लहर ब्रजचर बार बी जिन घसाड़ी ज्यारी है ॥४०॥

'यमुनायत' और 'प्रीतिपावस' में चोपाइयो में यश-वर्णन है। 'प्रेमपत्रिका' में लीलाश्री का जो वर्णन है, वह 'विनयपत्रिका' की शैली पर है, कान्हू को पत्र लिखकर अपने प्रेम की सूचना दी गई है—यद्यपि मुख्यतः ब्रज-कैलि की बार-बार चर्चा है, तुलसी ने 'विनयपत्रिका' दास्य भाव से लिखी थी, घनानन्द की 'प्रेमपत्रिका' में प्रीति का शासन है। 'प्रेम-सरोवर' ८ दोहों की पुस्तक है। 'ब्रजविलास' में 'श्री ब्रजमोहन-माधुरी' का वर्णन है। 'सरस वसन्त' में होली का सुन्दर वर्णन है, होली ब्रज का एक विशेष उत्सव रहा है, ब्रज साहित्य में इसीलिए इसका सर्वत्र समावेश है, घनानन्द में फाग के प्रति विशेष आग्रह दिखलाई पड़ता है। 'धनुमन्-चन्द्रिका', 'रगवधार्द्र', 'प्रेमपद्धति', 'युग्मानु पुर सुपमा वर्णन', 'गोकुलगीत' आदि सामान्य कोटि की रचनाएँ हैं, 'प्रेम-पद्धति' में रसखान की 'प्रेमवाटिका' के समान प्रेम वर्णन है। 'नाम माधुरी' जय-पुस्तक है, 'विचार-सार' सिद्धान्तिक रचना है। इसी प्रकार अन्य छोटी-छोटी रचनाओं में या तो लीला के क्षेत्रों, कालों या पात्रों का वर्णन है, या सिद्धान्त-प्रतिपादन है। घनानन्द जी के पद अलग से संग्रहीत हुए हैं। इस प्रकार उत्तरजालीन समस्त रचनाएँ इतनी सामान्य हैं कि घनानन्द की कला में उनसे अरुण आता है, विकास दिखाई नहीं पड़ता, फिर भी इनका महत्त्व घनानन्द के कायाकल्प को ठीक-ठीक जानने के लिए निर्विवाद है।

घनानन्द के उभय प्रकार के काव्य पर विचार करते हुए आलोचक के मन में यह प्रश्न प्रायः उठता है कि क्या काव्य-कला का उत्कर्ष शान्ति की अपेक्षा उद्वेग में अधिक है और क्या साम्प्रदायिक प्रवाह में पड़कर मौलिक उद्भावनाएँ सूख जाती हैं। सामान्यतः जब मनोवेगों में ज्वार घाता है तब व्यक्ति की स्थिति मनोमय कोप की उत्तुंग भूमि पर रहती है, सकल्प-विकल्पों का जन्म होता है, कल्पना के पात्र खुल

१. त्यों रतनाकर-दान-समं बुद्धि-जोरन-बीर कहा सं पसारों । (१७)

जाते हैं, भावनाएँ नृत्य करने लगती हैं, इन्द्रियों के समस्त द्वार मनोराज के अधिकार में आ जाते हैं, जो रचना होगी वह मनोरम, मन के मन्त्र जिन्हें तीक्ष्ण होते जायेंगे, उतनी ही प्रभावशालिनी मूर्तियाँ रच सकेंगे। परन्तु जब मन के स्थान पर ज्ञान का शासन आ जाता है तब कल्पना के स्थान पर चिन्तन, भावना के स्थान पर विवेक, और मनोहर के स्थान पर विवेकपूर्ण कृतियाँ जन्मने लगती हैं—यह वर्णन का क्षेत्र है, काव्य का नहीं। यही कारण है कि यौवन की उमर में रचित साहित्य भावराशि के उद्दाम सारथ से लाञ्छित रहता है, परन्तु धनै दानै अनुभव की पाठशाला में शोधित होकर जब प्रौढ़ता आ जाती है तो सर्वप्रथम उसका प्रहार उस वेदना और कसक पर होता है, और शृंगारी कवि भी जरा की गोद में खेलते हुए विवेकपूर्ण रचनाएँ करने लगते हैं, शरीर यौवन-बोह को अवगुण्डना से निरक्ष, और दृढ़ बना हो तो उसके भीतर रहनेवाला मन चंचल, भीरु और कोमल रहता है, परन्तु काल के कोप से जर्जर एव कमिरा कपेवर में निवास करनेवाला मन दृढ़, शान्त तथा गम्भीर हो जाता है। तब और मन की विपरीत दशा का संयोग बड़ा विविध है, मन की उछल-कूद उस क्षुरक पर निर्भर है जो उसे तन से बिलती है। तुलसीदास के काव्य में मन की वह कौड़ा शान्त तक बनी रही, इसका कारण उनका आत्ममन है, साप्ता-रिच आत्ममन जितना अस्थिर है उतनी ही अस्थिर उसके प्रति हमारी भावना होगी, इसीलिए भात कवि अनन्त, अपार के प्रति अपने मन की अनुरक्त किया करते हैं।

धनानन्द का काव्य हिन्दी-जगत् में एक विशेष महत्त्व का अधिकारी है, परन्तु सीसा से पूर्व का काव्य ही, उत्तरकाशीन नहीं। इस काव्य की महानुभूति तथा मार्मिक अभिव्यक्ति धनानन्द को अपने क्षेत्र में उच्चतम स्थान दिला सकती है। स्वकीय उद्वेग का तथैव प्रकाशन करनेवाले कलाकारों में वे प्रकुटमण्डि हैं। हिन्दी के प्राचीन काव्य में व्यक्तित्व रचनाएँ कनिष्ठ ही हैं, और जो उन प्रकार की लगती भी हैं उनमें भक्त कवि समाज का प्रतिनिधि बनकर सामने आता है, क्योंकि उसका आत्ममन सच्चा आत्ममन हो सकता है, शृंगार काल के कवियों ने जो व्यक्तिगत हृदय-सम्बन्ध की रचनाएँ की हैं, वे धनानन्द की रचना के समझ नहीं आती हैं, क्योंकि धनानन्द के प्रेम में एक लक्ष्मी की शक्ति है, उससे समस्त विश्व आकाशदित एव प्रकम्पित हो जाता है। अतः यह एकमात्र प्रेम प्रकम्पित प्रेम की शक्ति है जो समस्त जगत् शान्ति की कामना न करके विद्रोहात्मक उद्वेग में उबलता रहा और जिसकी बाध्य ने काव्य को वे उच्चवास्तु प्रदान किये जिनका स्पर्श आज भी हृत्तन को कम्पित कर सकता है।

सहायक ग्रन्थों की सूची

विवेच्य ग्रन्थों के अतिरिक्त प्रस्तुत रचना में जिन पुस्तकों से सहायता ली गई है उनकी मूर्त्ती उपयोग-नमानुसार नीचे दी जाती है, विवेच्य ग्रन्थ वपास्थान देने में चाहिए।

(क) संस्कृत

१. सिद्धांत कौमुदी
२. काव्यालंकार (भाष्य)
३. काव्य प्रकाश
४. विश्वमोर्वशीखम्
५. अभिज्ञानशाकुन्तलम्
६. कादम्बरी
७. रघुवदम्
८. साहित्यदर्पण
९. उपमिति-भवप्रपञ्च कथा
१०. पञ्चतन्त्र
११. मरकोट
१२. नीतिशतकम्
१३. बृहदारण्यक उपनिषद्
१४. मुण्डकोपनिषद्
१५. स्वयंभूतौपनिषद्
१६. कठोपनिषद्
१७. शीतगोविन्दम्
१८. कुमारसम्भवम्
१९. वामनवतार
२०. गतचम्पू
२१. नैषधम्
२२. प्रहस्यराज्यम्
२३. हनुमन्नाटकम्
२४. रामायणम्

२५. नाट्यशास्त्रम्

२६. श्रीवृणवर्णमृतम् (नीता मुक्त)

(स) हिन्दी

१. मनमर् (विहारी)
२. रमराज (मतिगम)
३. प्रबामी के गीत (नरेन्द्र वर्मा)
४. बामा (महादेवी वर्मा)
५. हिन्दी-प्रवक्तृ-साहित्य (सोमप्रकाश)
६. चिन्तामणि, २ भाग (रामचन्द्र मुबन)
७. कविप्रिया (बैरावदास)
८. शार्ङ्गिका की ओर (सोमप्रकाश)
९. प्रमद-नीति-मार्ग (रामचन्द्र मुबन)
१०. नवीन-वचनावली
११. रसधान और चनावन
१२. हिन्दी काव्यदारा (राहुन शास्त्राचार्य)
१३. मन्त्रकारीन धर्मशास्त्र (हजारीप्रसाद द्विवेदी)
१४. चन्द्रगुप्त मीर (प्रसाद)
१५. द्विवेदी-प्रमोद-नन्दन-ग्रन्थ
१६. मुद्रा-विरत (मदन)
१७. शरभ-व-साहित्य (हरिवर कोटह)
१८. हिन्दी-साहित्य का शार्ङ्गिकात्मक इतिहास (रामकुमार वर्मा)
१९. प्राचीन भारत की कृतियाँ (जगदीशचन्द्र जैन)
२०. प्रदक्षिणा (अनारसीदास जैन)
२१. तर्क-साहित्य का इतिहास (अनन्तदास)
२२. भाषानूषण (अनन्तदास)
२३. शार्ङ्गिका काव्य (आनन्द)
२४. नाय-उपनिषद् (हजारीप्रसाद द्विवेदी)
२५. पुराण-निकृतावली (राहुन शास्त्राचार्य)
२६. मूर्ति-वाङ्मय-ग्रन्थ (परमुराम अनुवर्ती)
२७. हिन्दी-काव्य में निर्गुण मन्त्रदाय (पद्माश्वरदास वर्धवा)
२८. विचार और वित्त (हजारीप्रसाद द्विवेदी)
२९. मन मुक्ताराम (हरि रामचन्द्र द्विवेदी)
३०. भावना और समीक्षा (सोमप्रकाश)

३१. कबीर (हजागेप्रसाद द्विवेदी)
३२. प्रेमवाटिका (रमराम)
३३. तुलसी-ग्रन्थावली
३४. मानवरहस्य (मरदार कवि)
३५. तुलसी-भूषण (रमराम)
३६. बेगव-रत्न-रत्न (मगवानुदीन)
३७. रमिरप्रिया (केदावदास)
३८. कवित रत्नाकर (मेनारति)
३९. मीरों-माधुरी (म० ब्रजगुप्तदास)
४०. विहारी-रत्नाकर

(ग) अंग्रेजी

१. एन डब्ल्यूडन टु दी स्टडी आफ निटरेचर (हडसन)
२. पोटडिक्म (थरिस्टोडल)
३. स्टडीज ओन मम कल्चर आफ दि ग्रन कारनामन (रायवन)
४. हिन्दी आफ इण्डिया (ईश्वरीप्रसाद)
५. इन्सपुगम आफ इस्लाम आन इण्डियन कल्चर (ताराचन्द)
६. हिन्दी आफ मेडिवियल इण्डिया (ईश्वरीप्रसाद)
७. दि फाउण्डेशन आफ मुस्लिम कल्चर इन इण्डिया (हबीबुल्लाह)
८. ग्रनवल्कीन इण्डिया (म० एडवर्ड मी० माचु)
९. मद्दुनम मंगह (ग्रनु० बी० मी० ली)
१०. मिस्टक टेलम आफ वासा तारानाथ (भूपेन्द्रनाथ दत्त)
११. हिन्दी वाक्कीजी इन दि फार ईस्ट (थार० मी० मन्मदार)
१२. प्राइव लेक्चरिज एण्ड दिग्रर कट्टीभूषण टु इण्डियन कल्चर (एम० एम० काने)
१३. एन डब्ल्यूडन टु पञ्जाबी निटरेचर (मोहनसिंह)
१४. अंग्रेजियन लाटम
१५. लेक्चरम आफ दि एनेमेट हिन्दी आफ इण्डिया (डी० थार० मन्मदार)
१६. ज्योग्राफी आफ अर्नी बुद्धिम (बी० सी० ली)
१७. बुद्धिम एण्ड अर्नी (बी० जी० गोमते)
१८. ग्रंथर इण्डिया (थार० मी० मन्मदार)
१९. सातथ इण्डियन इन्सपुगमेलोज इन दि फार ईस्ट (के० ए० नीलकण्ठ शास्त्री)
२०. स्टडीज इन मेडीवन रिलोजन एण्ड निटरेचर आफ उडोमा (चिनरजनदास)

(घ) बंगाली

१. बंगभाषा को साहित्य (दीनेशचन्द्र सेन)
२. रामायण (कृत्तिवास)
३. जातक (ईशानचन्द्र घोष)
४. बंग साहित्य परिचय (दीनेशचन्द्र सेन)
५. बंगला साहित्येर कथा (सुकुमार सेन)
६. सरल बंगला साहित्य (दीनेशचन्द्र सेन)
७. प्राचीन बांग्ला साहित्येर कथा (तमोनाशचन्द्र दास गुप्त)
८. प्राचीन बंग साहित्य (कालिदाम राय)
९. विद्यापति षण्डीदास को अन्यान्य वैष्णव महाजन गीतिका
(चारचन्द्र बन्धोपाध्याय)
१०. वैष्णव साहित्य (सुरीलकुमार चक्रवर्ती)
११. बांग्ला साहित्येर भूमिका (नन्दगोपाल सेनगुप्त)

(ङ) अन्य

१. अपभ्रंश रामायण (स्वयम्भू)
२. महापुराण (पुष्पदन्त)
३. पूलिभट्टागु (जितपद्मगूरि)
४. सन्देशरामक (भट्टुर रहमान)
५. निरक्कुराल (तिरवत्तुवर)
६. महावग (अनु० भ० आ० कौमन्यायन)
७. सरस्वती (मासिक पत्रिका)
८. हिन्दी अनुशीलन (त्रैमासिक पत्र)
९. साहित्य-सन्देश (मासिक पत्र)

हृदय को फेंकने का पाश काम में आता है केश-पाश, यह जीवन का श्राव्य शृंगार है, शृंगारी नवियों के मन प्रायः युवती के कटाक्ष से मर्महित होकर, उसके केश-पाश में जकड़े हुए, उन्नत स्तनों की जोड़ी से पटके जाकर, अनन्त काल तक नाभि-कूप में पड़े-पड़े यातनाएँ सहने रहे हैं। यदि युवती की केश-शिक्षा दोषशिखा है तो भजन उस दाहक की कालिमा है। तुलसी ने इन दोनों कालिमाय वस्तुओं को नेत्रों का सबसे बड़ा दाहक माना है, सग्यासी-स्त्रियाँ सर्वप्रथम नेत्रों से भजन तथा सिर से केश का ही त्याग करती थीं। ध्यान पर दिव्य आभा भी हो सकती है, नेत्रों में सात्विक दया तथा करुणा यदि भी विद्यमान रह सकते हैं, परन्तु नागराज के वशज केश तो केवल मोह उत्पन्न करते हैं। 'कान्ता-कटाक्ष-विशिक्ष' का अद्भुत प्रभाव अनेक नीतिकारों का वर्ण विषय रहा है। ध्यान रखना होगा कि सग्यासी तुलसी ने युवती या उसके किसी भग की समानता जब किसी धालक या दाहक वस्तु या पदार्थ से बतलाई है तो उनके सामने सामान्य युवती का चित्र है, युवती-विशेष का नहीं, अर्थात् उनकी कल्पना यौशल्या जैसी माता तथा सीता जैसी पत्नी की सृष्टि करती हैं और उनके प्रति प्रमित श्रद्धा और सम्मान उँडेल देती है, परन्तु फुटकल स्त्रियो—भस्तराग्रो, निशाचरियो आदि—के गुणगान वे न कर सकते थे, विदेशी शासन के उस विलासी वातावरण को घाममागियों की सांस्कृतिक परम्परा प्राप्त हुई और सरस्वती, सक्षमी तथा दुर्गा रूप के नितान्त प्रभाव में नारी का केवल कामिनी रूप ही अवशेष रह गया, अतः यह आवश्यक हो गया कि जब तक नारी अपने उच्च पद को पुनः प्राप्त न कर ले तब तक उसके विवृत नारीत्व से राष्ट्र को बचाया जाय, तुलसी आदि ने कामिनी के मायक रूप से इसी हेतु घृणा की है और नारी के दुष्ट स्वरूप का चित्रण किया है, अनुभव से सिद्ध है कि पतनोग्रस्त राष्ट्र का सबसे प्रबल अभिघात नारी ही है, नारी स्वस्थ को अधिक शक्तिमान् परन्तु निर्बल को नितान्त बलहीन बना देती है। वस्तुतः उसका व्यक्तित्व राष्ट्र की सामयिक विशेषता पर निर्भर है—राष्ट्रविशेष प्राप्य भवति योग्या प्रयोग्याच।

अस्तु, 'विनयपत्रिका' के काव्य-सौन्दर्य में पाठक का ध्यान उन दृष्टान्तों पर भी जाना है जिनका मूल उद्गम दर्शन-शास्त्र है, कुछ उदाहरण देखे जा सकते हैं—

(क) जग-नभवादिका रही है फलि फूलि, रे ।

धुआँ के से घोरहर देखि तू न भूलि रे ॥६६॥

(ख) मूम समूह निरखि चातक ज्यों तृपित जानि मति धन की ।

नहि तहँ सोतलता न चारि, पुनि हानि होति सोजन की ॥

ज्यों गज-बाँच बिलोकि सेन जइ छाँह धपने तन की ।

दूत धति आतुर अहार-बस छति बिसारि आनन की ॥६०॥

१ कान्ता-कटाक्ष-विशिक्षा न लूनन्ति यस्य

चिन्त न निर्दहत कोप-कृपानु-त्ताप ।

कथन्ति भूरि विषमादय न लोभपाशं

लोकत्रय जयति कृतनविध त घोर ॥ (भट्टहरि)

(ग) अस्मि यरातन दुधित स्वान प्रति ज्यों भरि मुस पकरायो ।

निज तालूपत रधिर पानि करि मन सन्तोष परायो ॥६२॥

(घ) घृत पूरन कराह अन्तरगत सति प्रतिबिम्ब दिखाने ।

इधन अगत लपाइ कलष सन झोटत नास न पावै ।

तर-कोटर यहें वस विहूँग, तर काटै भरै न जँसे ।

साधन करिय विचार-हीन मन मुद होइ नहिँ तँसे ॥११५॥

(ङ) धाव्यज्ञान अग्रपन्त निपुन भषपार न पावै कोई ।

निशि गृह मध्य दीप की यातन तन निषृत नहिँ होई ॥१२३॥

इन दृष्टान्तों की प्रथम विशेषता यह है कि इनका उपयोग 'विनयपत्रिका' के उस भाग में हुआ है जहाँ, स्तुति का प्रवसान हो जाना है और कलत्र उपरिस्थित रूपक सौन्दर्य की आवश्यकता नहीं रहती। दूसरी विशेषता इनका दार्शनिक स्वरूप है, कवि को ये काव्य-परम्परा से नहीं दार्शनिक चिन्तावरण से प्राप्त हुए हैं। किसी-न-किसी प्रकार से मामा या अज्ञान ही इनके प्रस्तुत विषय हैं, और 'पत्रिका' में इनकी प्राप्ति नहीं हुई। त्रिज भाषा में ये व्यस्त हुए हैं वह इस बात का प्रमाण है कि कवि ने मूलतः इनको स्वयमागत तथा अनियमित रूप में ग्रहण किया है, ये भार-स्वरूप या शौद्धिक मात्र नहीं प्रतीत होते। इसमें सन्देह नहीं कि इन दृष्टान्तों का प्रादि उद्गम लोक-जीवन से ही हुआ या परन्तु माने पाने दार्शनिकों ने मानाकर इनको उच्च स्तर प्रदान कर दिया, तब से ये विशेष समाज में प्रादुर्भाव बन गये। तुलसी में लोक-जीवन के सामान्य मौलिक दृष्टान्त कम ही हैं—

(क) करम बचन हिये कहौ न सपन किये,

ऐसी हठ जैसी गाँठि पानी परे सन की ॥७३॥

(ख) जौ श्रीपति-अहिमा विचारि उर भजते भाव बडाए ।

तौ कत द्वार-द्वार कूकर ज्यों फिरत पैट पलाए ॥१६॥

चमत्कारी घालोचक 'पत्रिका' में साहित्यिक-मात्र सौन्दर्य की प्रशंसा किये बिना न रहेगा, तुलसी जैसे महान् साहित्यसेवी के लिए यह सम्भव न था कि शुद्ध परमाधिक काव्य में वे आलंकारिक आभा की निरान्त अवहेलना कर दें। "बाघरो राखरो नाह, भयानो", "जो निज मन पाँहरे बिरार", "अब तौ नसानी, अब न नसहौ", "केदाव, कहि न जाइ का कहिग" आदि पदों का चमत्कार निश्चय ही अपूर्व है। ध्यान देने पर स्तुति-परक अंश में शब्दों के बड़े मनोहर चमत्कार मिलते हैं, प्रायः एक ही वर्णन का सविनय साग्रह किसी प्रच्छन्न योजना का सूचक है, इन दृष्टि से पद सख्या १६ को देखा जा सकता है, 'द', 'म', 'ब', 'स', 'नि', 'म', 'क', आदि के पक्ष रोचक तो हैं ही, इनके मूल में कोई तैदान्तिक गहराई भी अवश्य खोजी जा सकती है, समग्र है इस चमत्कार पर तान्त्रिक प्रभाव हो या मान्त्रिक एव व्यक्त हो गई हो, तुलसी ने उन सभी का मनन तो किया ही था।

'विनयपत्रिका' तुलसी की सबसे उत्कृष्ट रचना है, व्यक्तित्व के आन्तरिक तथा बाह्य पक्षों का बिना अधिक सौन्दर्य इस रचना में है उतना किसी दूसरी में नहीं।